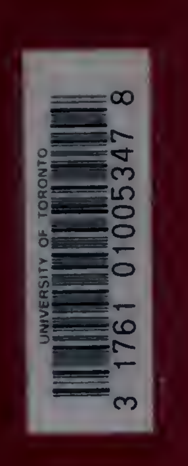

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01005347 8

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LA

GRAVURE EN ITALIE

AVANT MARC-ANTOINE

(1452-1505)

PAR

LE V^TE HENRI DELABORDE

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



LIBRAIRIE DE L'ART

PARIS ET LONDON

33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS | 134, NEW BOND STREET, LONDON

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR | REMINGTON AND Co. PUBLISHERS

1883


LIBRARY
DEC 6 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

VIENT DE PARAITRE

LA

GRAVURE EN ITALIE

AVANT MARC-ANTOINE

PAR

LE V^TE^ HENRI DELABORDE

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,
Conservateur du département des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Un volume in-4° raisin, sur beau papier anglais, de 300 pages

orné de 105 gravures dans le texte et de 5 planches tirées à part.

Prix, broché . . . . 25 Fr.
Relié . . . . 30 Fr.

25 *exemplaires sur papier de Hollande, au prix de* 50 *fr.*

Les Souscriptions sont reçues chez M. J. ROUAM, 33, Avenue de l'Opéra, Paris.

(VOIR CI-CONTRE LA TABLE DES CHAPITRES ET LES SPÉCIMENS DES GRAVURES.)

TABLE DES CHAPITRES



L'ADORATION DES MAGES
(Duchesne, n° 32).



MANTEGNA. — FRAGMENT DU « TRIOMPHE DE JULES CÉSAR ».

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

PREMIÈRE SÉRIE. — OUVRAGES PUBLIÉS

I. Eugène Muntz. — *Les Précurseurs de la Renaissance.* Prix, broché, 20 fr. — Relié, 25 fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr.

II. Edmond Bonnaffé. — *Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Foucquet.* Il ne reste plus de cet ouvrage que quelques exemplaires reliés à 15 fr., et quelques exemplaires sur papier de Hollande au prix de 25 fr.

III. Davillier (le baron). — *Les Origines de la porcelaine en Europe. Les Fabriques italiennes du* XVe *au* XVIIe *siècle.* Prix, broché, 20 fr. Avec riche reliure à biseaux, 25 fr. 25 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, 40 fr.

IV. Ludovic Lalanne. — *Le Livre de fortune.* Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix, broché, 30 fr. — Avec riche reliure, 35 fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr.

PREMIÈRE SÉRIE. — SOUS PRESSE OU EN PRÉPARATION

M. Pattison (Mme). — *Claude Lorrain*, d'après des documents inédits.

J. Cavallucci et Molinier. — *Les Della Robbia.*

Émile Michel. — *Les Musées d'Allemagne.*

N. Kondakoff. — *Histoire de la miniature byzantine.*

AUTRES OUVRAGES PUBLIÉS A LA MÊME LIBRAIRIE

René Ménard. — *L'Art en Alsace-Lorraine.* Un magnifique volume in-8° grand colombier, sur beau papier fort, de plus de 500 pages, avec 16 eaux-fortes, un très grand nombre de bois imprimés hors texte sur fond Chine, et de gravures intercalées dans le texte. Prix, broché, 40 fr. — Relié toile, 50 fr. — Reliure demi-chagrin (dite d'amateur), 60 fr.

René Ménard. — *Histoire artistique du métal.* Ouvrage publié sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des Livres d'art. Un beau volume in-4° jésus, sur papier teinté, avec 10 eaux-fortes et plus de 200 gravures dans le texte. Prix, broché, 25 fr.

E. E. Viollet-le-Duc. — *La Décoration appliquée aux édifices.* Fascicule orné de 21 gravures d'après les dessins de l'auteur. Prix, 8 fr.

Louis Leroy. — *Les Pensionnaires du Louvre.* Un beau volume sur papier raisin, avec trente-six dessins humoristiques de Paul Renouard. Prix, broché, 10 fr. Riche reliure à biseaux, 15 fr.

Champeaux (de), inspecteur des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine. — *Paris pittoresque*, avec 10 grandes eaux-fortes originales, par Lucien Gautier. Un magnifique Album in-4° grand colombier sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte. Prix, 25 fr.

Jules Gourdault. — *A travers Venise.* Un magnifique Album in-4° grand colombier sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et treize eaux-fortes par les premiers artistes. Prix, 25 fr.

Ernest Chesneau. — *Artistes anglais contemporains.* Un magnifique Album in-4° grand colombier sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et treize eaux-fortes par les premiers artistes. D'après les œuvres de L. Alma-Tadema, Edw. Burne-Jones, G. H. Boughton, F. Holl, Mark Fisher, R. W. Macbeth, W. Q. Orchardson, G. F. Watts, F. Leighton, etc. Prix, 25 fr.

Philippe Burty. — *Les Eaux-Fortes de Jules de Goncourt.* Notice et catalogue. Un volume in-4° grand colombier. Édition de luxe à 200 exemplaires numérotés. Prix, 100 fr. Édition de grand luxe à 200 exemplaires numérotés. Prix, 200 fr.

René Ménard. — *Les Entretiens sur la peinture*, avec traduction anglaise. Sous la direction de Philip Gilbert Hamerton, rédacteur en chef du *Portfolio*, de Londres. Un volume grand in-4° avec 50 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix, 75 fr. — L'édition sur papier de Hollande, avec planches tirées sur Japon, est épuisée.

Le Musée artistique et littéraire. Art, Biographies artistiques, Littérature, Voyages, Nouvelles. Six volumes très richement illustrés. Chaque volume se vend séparément : broché, 8 fr.; élégamment relié, 11 fr.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LA

GRAVURE EN ITALIE

AVANT MARC-ANTOINE

(1452-1505)

A M. HENRIQUEL, graveur,

MEMBRE DE L'INSTITUT

Hommage d'attachement profond et de tendre respect.

H. D.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LA GRAVURE EN ITALIE AVANT MARC-ANTOINE

(1452-1505)

PAR

LE V[TE] HENRI DELABORDE

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



LIBRAIRIE DE L'ART
PARIS ET LONDON

33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS	134, NEW BOND STREET, LONDON
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR	REMINGTON AND Co, PUBLISHERS



LA GRAVURE EN ITALIE

AVANT MARC-ANTOINE

CHAPITRE PREMIER

Les Nielles florentins. — La *Paix* du Baptistère de Saint-Jean.
Maso Finiguerra et ses premiers imitateurs.



EPUIS l'époque où le savant abbé Zani eut découvert à Paris, dans les collections de notre Bibliothèque nationale, l'épreuve sur papier d'une plaque préparée pour la niellure par un orfèvre florentin, c'est-à-dire une véritable estampe et une estampe tirée à une date incontestable, le point de départ de la gravure en Italie a été irrévocablement fixé et le nom de celui qui en détermina les premiers progrès recommandé pour jamais au respect et à la gratitude de tous. L'année 1452, telle est cette date; Finiguerra, tel est le nom qu'a immortalisé cette frêle petite feuille de papier retrouvée après plus de trois siècles d'oubli.

De tout temps, il est vrai, en Italie, les historiens et les écrivains techniques avaient attribué à Tommaso ou, par abréviation, à Maso Finiguerra, l'invention de la gravure, en d'autres termes et pour parler plus exactement, l'invention de l'art d'imprimer des figures gravées en creux sur le métal. Quelles que fussent d'ailleurs leurs prédilections

pour des œuvres plus récentes, Vasari et Benvenuto Cellini aussi bien que Baldinucci, les artistes du xvie siècle comme les érudits du xviie, avaient été unanimes sur ce point; mais en affirmant le fait ils transmettaient seulement une tradition, aucune pièce authentique, en dehors des ouvrages ciselés ou émaillés par l'orfèvre florentin, n'établissant formellement les titres de celui-ci. De leur côté, les Allemands revendiquaient pour leur pays l'honneur de la découverte, sauf à se contredire les uns les autres dès qu'il s'agissait de donner un nom à l'inventeur ou d'assigner une date précise à ses travaux. La gravure en bois, et même un autre genre de gravure en relief, la gravure *en criblé* sur métal, avaient été, cela est certain, pratiquées en Allemagne et dans les Pays-Bas, bien avant la seconde moitié du xve siècle. Sans parler d'un certain nombre de pièces non datées qui semblent avoir une origine plus ancienne encore[1], le *Saint Christophe de 1423* appartenant à lord Spencer, la *Vierge de 1418* conservée dans la Bibliothèque royale de Belgique, prouvent de reste l'usage du procédé xylographique et de l'impression antérieurement à l'époque où travaillait Finiguerra. La question n'était donc pas d'arriver à déposséder l'Allemagne de ses droits en ce qui concerne les commencements de la gravure *en relief,* mais seulement d'opposer à ses prétentions, quant à la première application de l'impression aux œuvres de la gravure *en creux,* quelque témoignage positif, quelque argument irréfutable en faveur de l'Italie.

Les choses en étaient là lorsque, au commencement de son séjour à Paris, en 1797, Zani crut reconnaître parmi certaines vieilles estampes italiennes conservées dans notre Bibliothèque nationale une épreuve sur papier d'une plaque d'argent, d'une *Paix*[2] représentant le *Couronnement de la Vierge,* gravée et niellée par Maso Finiguerra pour le Baptistère de Saint-Jean, à Florence. Or, cette *Paix,* — les registres de l'*Arte de' Mercatanti* en font foi, — avait été commandée à l'orfèvre

1. Deux pièces, entre autres, intéressant particulièrement l'histoire de la gravure à ses débuts et auxquelles nous avons cru pouvoir attribuer la date de 1406 dans un travail publié il y a quelques années. (Voyez *Gazette des Beaux-Arts,* mars 1869 : *Notice sur deux estampes de 1406 et sur les commencements de la gravure en criblé.*)

2. Il est d'usage de désigner ainsi une plaque en métal que, dans les messes solennelles, le célébrant, pendant qu'on chante l'*Agnus Dei,* donne à baiser aux membres du clergé et aux fidèles, en adressant à chacun d'eux ces paroles : *Pax tecum.*

florentin en 1450 et livrée par lui en 1452. Zani se rappelait le fait, et, de plus, il avait eu l'occasion de voir assez récemment à Livourne, dans la collection Seratti, une contre-empreinte en soufre de la composition gravée sur la plaque originale. L'épreuve sur papier qui venait de frapper ses regards avait donc, à quelques jours près, le même âge que cette contre-empreinte en soufre[1]. Il fallait nécessairement que Finiguerra l'eût tirée avant l'opération de la niellure, au moment où les travaux de gravure proprement dite étaient seuls terminés, par conséquent avant la fin de cette année 1452 signalée dans les archives comme la date de l'achèvement et de la livraison de l'ouvrage; il fallait enfin que cette petite feuille de papier, déjà vieille de plus de trois siècles, eût été imprimée à Florence quatorze ou quinze ans plus tôt que l'estampe allemande au burin la plus ancienne, de l'aveu même de Heineken et de ses compatriotes[2].

On devine l'empressement de Zani à rechercher tout ce qui pourrait confirmer l'exactitude de ses calculs et convertir ses espérances en certitude. Quelle joie pour lui qui n'avait cessé jusqu'alors de défendre la cause italienne avec plus de passion que personne, mais

1. On sait que les orfèvres *niellatori* avaient coutume de prendre avec de la terre, puis avec du soufre, une empreinte et une contre-empreinte de leur travail avant de l'émailler; mais on ne se rendrait pas un compte suffisamment exact de cette double opération, si l'on ne consultait que la description un peu succincte donnée par Vasari au commencement de sa *Vie de Marc-Antoine*. Lanzi nous a transmis à ce sujet des explications beaucoup plus précises : « Voici, dit-il, comment procédait l'orfèvre florentin. Avant de nieller la plaque qu'il venait de graver, il prenait une empreinte de son travail avec de la terre extrêmement fine, et comme la gravure faite en creux avait figuré les objets dans un sens déterminé, la terre reproduisait le tout en sens inverse et en relief. Il couvrait de soufre liquéfié cette empreinte, et obtenait ainsi une seconde épreuve dans laquelle le sens exact était restitué à la composition et chaque saillie exprimée par un vide, conformément aux travaux primitifs. Ensuite, il étendait sur le soufre une couche de noir de fumée mélangé d'huile, de manière à remplir ces tailles ou cavités qui devaient se dessiner en noir, et il nettoyait peu à peu les surfaces planes qu'il fallait réserver en clair... L'opération dernière consistait à enduire le soufre d'une couche d'huile afin de lui donner le poli et l'apparence d'une plaque d'argent. » (Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, tome Ier, page 75.) — Benvenuto Cellini, dans son *Trattato dell' Orificeria*, cap. I, a décrit, avec plus de détails encore, les opérations de la niellure et les moyens chimiques employés pour la fabrication du nielle, c'est-à-dire de l'émail noir qui devait en se refroidissant s'incruster, sur le métal même, dans les tailles creusées par le burin.

2. « Le plus ancien graveur dont nous savons l'époque, dit Heineken (*Idée générale d'une collection d'estampes*, page 218), est certainement Martin Schoen, quoiqu'il ne soit nullement le premier. Il était orfèvre, peintre et graveur, né à Culmbach, établi ensuite à Colmar, en Alsace, où il mourut en 1486. » — L'indication de cette date est d'ailleurs inexacte. Un document authentique publié par M. Émile Galichon, et qui se trouve dans le registre des *Anniversaires* de la paroisse Saint-Martin, à Colmar, établit que Martin Schongauer mourut dans cette ville « le jour de la Purification de la Vierge, de l'année 1488 ».

avec une passion tout instinctive, quel surcroît d'honneur pour la patrie, s'il arrivait à produire la preuve irrécusable de la justesse de ses pressentiments et de la vanité des prétentions élevées par les Allemands! Comment pourtant, dans une conjoncture aussi grave, se fier uniquement à ses souvenirs? D'ailleurs, crier victoire avant l'heure, n'était-ce pas s'exposer au danger de recevoir plus tard quelque péremptoire démenti ou de céder involontairement ses droits à quelque confident peu scrupuleux et pressé de se faire valoir?

Zani sut attendre en silence le jour où il pourrait sans péril proclamer sa découverte; mais lorsque ce jour fut enfin arrivé, lorsqu'un dessin fait sur sa demande, à Florence, d'après la *Paix* même du Baptistère, lui eut permis de constater l'identité absolue de l'épreuve avec l'œuvre originale, — sauf la reproduction de celle-ci sur le papier en sens inverse et, par conséquent, dans le sens nécessaire d'une impression directe, — adieu la possession de son secret et de soi-même : adieu toute mesure conseillée d'abord par la prudence, toute crainte de susciter des compétiteurs ou d'être arrêté par une objection[1]! Et que pouvait-on objecter en effet? L'hypothèse d'un tirage, à une date relativement moderne, sur la contre-empreinte en soufre autrefois prise par Finiguerra? Quelques écrivains allemands, il est vrai, ont essayé de ce faux-fuyant pour se soustraire à l'autorité d'un fait qui déconcertait leurs spéculations d'érudits aussi bien qu'il humiliait leur orgueil national; mais comment la force de pression qu'exige le tirage d'une épreuve sur papier n'aurait-elle pas inévitablement écrasé ce moule en soufre? En admettant même qu'il eût pu offrir une résistance suffisante, comment les tailles si délicatement creusées dans le métal se seraient-elles reproduites avec assez de précision pour recevoir, pour endiguer l'encre qui devait ensuite se déposer sur le papier? Au lieu des contours

1. Rien de plus naïvement enthousiaste, mais d'un enthousiasme bien légitime après tout, que le récit par Zani lui-même de ses émotions au premier moment de la découverte, et à l'heure où, toutes les preuves recueillies, il se sentit enfin en mesure de la divulguer. « Ma plume, dit-il, est impuissante à décrire ce que j'éprouvai pendant cet instant fortuné. Mon cœur nageait dans un océan de félicité inconcevable..... Je fis part de ma trouvaille à M. Joly, l'homme le plus aimable que je connaisse et le très digne garde du Cabinet de Paris, aux employés placés sous ses ordres, à plusieurs amis, parmi lesquels se trouvait le célèbre M. Denon qui voulut dessiner mon portrait, dans l'attitude même où il m'avait vu, la loupe à la main et les yeux fixés sur cette chère petite feuille de papier... » (*Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame e in legno*, page 49 et suiv.)

fins et nets que nous voyons, nous n'aurions de ces contours mêmes, de ces formes subtiles, qu'une vague esquisse, une indication sommaire et barbouillée.

Non, quelque difficulté qu'on essayât de soulever, à quelque prétexte que les vaincus recourussent pour tenter une diversion ou pour consoler leur amour-propre, la partie était pleinement et définitivement gagnée. Le titre retrouvé à l'honneur de l'Italie défiait pour jamais les comparaisons et levait tous les doutes. Qu'importent les autres trouvailles faites ou à faire, qu'importent les apparents démentis que la production de quelque pauvre petite image allemande ou néerlandaise antérieure à l'année 1452 aura pu ou pourra donner à la gloire de Finiguerra et à la sagacité de Zani? En réalité, Finiguerra a inventé la gravure puisqu'il a su le premier en deviner, en révéler les vraies ressources, et élever un simple procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau.

Que les plus récalcitrants donc ou les plus pointilleux parmi les érudits de profession s'attachent à démontrer que la gravure en creux sur métal n'est guère d'invention plus moderne que la gravure en bois; qu'ils pâlissent, pour en retrouver les preuves, sur des études fort étrangères à l'esthétique, — libre à eux : pourvu qu'ils n'exagèrent pas l'utilité de leurs efforts ou la valeur de leurs découvertes, et que, tout en rétablissant de leur mieux l'ordre chronologique, ils nous permettent de distinguer entre les mérites des pièces qui le déterminent.

Rien de plus délicat au surplus, en face de ces gravures primitives plus ou moins heureusement exhumées de nos jours par les successeurs d'Heineken et de Bartsch, rien de plus difficile que de se prononcer avec certitude et de restituer son bien à qui de droit. Assez récemment, il est vrai, plusieurs écrivains allemands, M. Passavant en particulier, ont essayé de simplifier les choses en attribuant presque toujours à des graveurs de race germanique les œuvres étrangères par les caractères du travail à toute parenté avec l'art italien[1]. Or l'examen des témoignages sur lesquels ils s'appuient pour revendiquer

1. Passavant, *le Peintre-Graveur*, tome Ier. Leipzig, 1860.

les droits de l'Allemagne n'autorise-t-il pas, au moins quelquefois, le doute? Ainsi la *Vierge* datée de 1451, dont M. Passavant n'hésite pas à faire honneur à son pays, ne pourrait-elle être attribuée avec tout autant de vraisemblance à l'école des Pays-Bas qu'elle rappelle par certaines particularités du style[1]? Peut-être, dans la répartition des premiers essais anonymes de la gravure sur métal, le meilleur lot devrait-il revenir à ceux qui travaillaient là où l'orfèvrerie, la peinture, la xylographie étaient pratiquées avec plus d'habileté qu'en Allemagne; peut-être les graveurs au burin néerlandais placés, comme les graveurs en bois, sous l'influence directe des Van Eyck ou, tout au moins, sous l'influence des élèves que ceux-ci avaient formés, ne laissèrent-ils pas de participer au progrès général de l'art national, et transmirent-ils dès le début des leçons et des modèles aux graveurs nés de l'autre côté du Rhin.

On serait d'autant mieux fondé à le penser que, au bout de peu d'années, l'action de l'art des Pays-Bas sur l'art allemand devient évidente et que celui-ci, à mesure qu'il se développe, s'inspire plus familièrement des exemples flamands. Le *Maître de 1466*, — le Finiguerra de l'Allemagne en ce sens que, le premier dans son pays, il se comporte en véritable artiste, — le Maître de 1466 avait étudié de fort près les ouvrages de Rogier Van der Weyden, puisque deux de ses estampes reproduisent en partie des compositions du peintre bruxellois. Malgré son originalité incontestable et la supériorité de son talent, Martin Schongauer, élève de Rogier, n'oubliera pas et ne nous laissera pas oublier l'école dont il est issu. Si donc les plus habiles parmi les graveurs allemands de la fin du XVe siècle ne dédaignaient pas de se faire ainsi les élèves ou les imitateurs des disciples de Van Eyck, ne pourrait-on admettre à plus forte raison qu'avant l'époque où ils parurent, les mêmes habitudes d'imitation existaient chez des hommes bien moins en mesure qu'eux de se passer d'un pareil secours?

1. Cette pièce, qui jusqu'en 1872 faisait partie de la collection de M. T. O. Weigel, à Leipzig, a été gravée en fac-similé et publiée dans le recueil périodique : *Archiv für die zeichnenden Künste*, année 1858. J'ai d'ailleurs entendu dire depuis lors qu'on avait retrouvé une autre épreuve de la même pièce portant, elle aussi, je crois, une date, mais une date postérieure à 1451.



PLAQUE NIELLÉE DE MASO FINIGUERRA.

Musée national de Florence.

Mettre au compte de l'école flamande ou néerlandaise les moins défectueuses de ces pièces dont les écrivains allemands entendent doter l'Allemagne; supposer par surcroît, en arguant de l'état des arts dans les Pays-Bas dès le commencement du xve siècle, que les orfèvres flamands, plus experts alors que les orfèvres allemands, imaginèrent avant ceux-ci d'appliquer l'impression à la gravure en creux, soit pour juger de l'effet de leurs travaux avant l'achèvement, soit pour opposer aux produits de la xylographie ou de la miniature des produits obtenus par un procédé plus simple ou moins coûteux, — sera-ce substituer gratuitement ses conjectures personnelles aux hypothèses d'autrui, et n'y a-t-il pas là quelque chose de plus qu'une fantaisie de l'esprit de contradiction? Mais ne disputons pas là-dessus. Lors même que les érudits allemands consentiraient à se dessaisir, au profit des Pays-Bas, de la *Vierge de 1451* ou de quelque autre pièce contemporaine, ils n'en garderaient pas moins, pour les besoins de leur cause, un argument sans réplique à ce qu'il semble : les sept estampes sur la *Passion* découvertes, il y a vingt-cinq ans, par M. Renouvier, et dont une, la *Flagellation,* porte cette date : 1446[1].

Oui, sans doute, voilà qui n'a pas été gravé ailleurs qu'en Allemagne; oui, la première gravure au burin avec date appartient à ce pays aussi légitimement qu'une des plus anciennes gravures en bois datées, le *Saint Christophe de 1423;* oui enfin, cette *Flagellation* est antérieure de six années à la *Paix* de Finiguerra. Seulement le millésime inscrit est-il tout en ceci? Faut-il en pareille matière n'avoir d'yeux que pour les chiffres, ne s'intéresser qu'aux subtilités chronologiques, aux menues curiosités de l'érudition? Circonscrire l'étude des origines de la gravure tantôt dans les limites d'une question de géographie, on dirait presque de clocher, tantôt dans le cercle de l'archéologie pure, c'est matérialiser l'histoire de l'art, ou, pour le moins, la réduire aux proportions d'une expérience toute scientifique; c'est se condamner et condamner les autres à l'aride besogne de décomposer cette histoire

1. Ces estampes ont été décrites par M. Renouvier à qui elles appartenaient, dans un opuscule intitulé : *Une Passion de 1446, suite de gravures au burin, les premières avec date.* Montpellier, 1857. Elles ont été depuis lors (en 1881) acquises pour le Cabinet des Estampes de Berlin.

en fragments infinis et d'étiqueter un à un jusqu'aux moindres éléments de l'ensemble, jusqu'aux plus humbles faits partiels.

On pourrait à la rigueur s'accommoder de ces excès de zèle, s'il s'agissait seulement d'interroger les vieux monuments de la gravure en bois, de demander le secret des progrès futurs à ces préliminaires de la gravure en taille-douce et de l'imprimerie. L'intérêt tout spécial qui s'attache aux premiers essais du moyen servirait ici de justification ou d'excuse à un examen même un peu minutieux; mais lorsque les ressources du procédé ont été une fois pour toutes fixées et définies, lorsque l'application de l'impression à la gravure en creux, — et à la gravure pratiquée avec un grand talent, — est venue clore la série des tâtonnements et des recherches, à quoi bon insister sur ce qui n'est même plus une promesse? A partir du moment où l'art du xve siècle parle net dans les œuvres de Finiguerra et des autres orfèvres florentins, il est au moins inutile d'en écouter ailleurs les bégaiements; il est injuste d'analyser les témoignages issus de bas lieu avec une attention plus scrupuleuse que les preuves venues d'en haut; il est dangereux enfin de s'armer trop résolument des arguments dont les dates seules font l'éloquence, car, si péremptoires qu'ils semblent aujourd'hui, ces arguments recevront peut-être demain tel démenti matériel qui en anéantira tout d'un coup la valeur. On a retrouvé déjà des gravures au burin datées de 1451 et même de 1446 : qui empêche qu'on ne réussisse aussi bien à mettre la main sur d'autres pièces plus vieilles de quelques mois ou de quelques années? Les vérités reconnues et proclamées par la science contemporaine peuvent n'être que des vérités provisoires à la merci d'un accident imprévu, d'une découverte nouvelle, et si tout se résume dans une question de millésime, on a bien le droit d'attendre en paix que la chronologie ait dit là-dessus son dernier mot et livré son dernier secret.

Les secrets de l'art n'ont pas de ces atermoiements et ne nous commandent pas cette prudence. Ils se révèlent dans des œuvres à l'abri des revirements de la science, des défiances de la critique historique, de toutes les réformes que l'archéologie peut faire subir à la tradition ou des faits nouveaux qu'elle peut y ajouter. On aura beau

produire des documents inédits et établir, preuves en main, que la gravure, en tant que moyen industriel, est d'un usage plus ancien en Europe qu'on ne l'avait cru jusqu'à nos jours, on n'en aura pour cela ni reculé les vraies origines, ni déplacé les premiers titres d'honneur. Tant qu'on n'aura rien de mieux à nous montrer que ce qu'on nous montre, tant qu'on n'aura pas retrouvé, — et ce succès est impossible, — parmi les estampes antérieures à la seconde moitié du xv[e] siècle, l'équivalent en mérite des pièces gravées quelques années plus tard, Finiguerra et les siens en Italie, le Maître de 1466 et Martin Schongauer en Allemagne, garderont à bon droit la réputation qu'on leur a faite et le rôle qu'on leur a attribué. A eux seuls appartient en réalité l'initiative; d'eux seuls procèdent, dans l'histoire de la gravure, tous les progrès, tous les talents. Avant l'époque où ils parurent, il a pu se rencontrer ici ou là des ouvriers plus ou moins industrieux pour forger en quelque sorte les instruments de travail et pour en essayer l'usage; c'est vers 1450 à Florence, un peu plus tard à Cologne[1] et à Colmar, que ces outils sont pour la première fois maniés par des artistes, et qu'une rivalité s'établit entre les deux écoles, non plus pour tirer à soi l'honneur stérile de l'invention, mais pour féconder celle-ci, pour en populariser les bienfaits et en développer à l'envi les ressources. — Mais revenons au moment où pour la première fois, au moins en Italie, les travaux gravés en creux sur une planche métallique sont transmis au papier par l'impression, et où Finiguerra fournit, en même temps que le spécimen d'un art nouveau, un témoignage admirable de son talent.

A ne tenir compte d'ailleurs que des conditions matérielles, l'opération tentée par l'orfèvre florentin exigeait, vu la délicatesse du type à reproduire, une habileté particulière et des moyens d'exécution plus sûrs que les procédés employés déjà en dehors de l'Italie. Lorsque,

1. Il est vraisemblable en effet que le Maître de 1466 était né ou tout au moins s'était fixé dans cette ville. Toutefois, le docteur Nagler (Voyez *Deutsches Kunstblatt*, 1853) le croit natif de Munich; l'auteur du *Catalogue de la collection de S. M. Frédéric Auguste II, roi de Saxe*, M. Frenzel, pense qu'il était originaire de Salins ou peut-être de la Lorraine; enfin d'autres érudits voient en lui tantôt un orfèvre établi dans quelque ville de la Suisse ou du Palatinat du Rhin, tantôt même un orfèvre flamand. Quant à Martin Schongauer, il est certain qu'il passa la plus grande partie de sa vie à Colmar, où il mourut, nous l'avons dit, en 1488.

peu d'années auparavant, le graveur allemand de ces pièces sur la *Passion* que nous avons citées essayait d'imprimer ses planches, il ne s'agissait pour lui que d'obtenir le fac-similé de quelques épais contours, l'image de quelques figures dépourvues de modelé et cernées de traits aussi rudes que les tailles xylographiques. A son grossier ouvrage un mode d'impression grossier suffisait, et le frotton dont les graveurs en bois se servaient pour tirer des épreuves pouvait être ici un instrument bien approprié au caractère même du travail et à la brutale simplicité du faire. Il n'en allait pas ainsi de l'œuvre due à Finiguerra. Que l'idée de multiplier par l'impression un sujet gravé pour l'ornement d'une pièce d'orfèvrerie, que cette première pensée ait été chez le *niellatore* florentin une inspiration spontanée ou le résultat d'une observation suggérée par quelque exemple extérieur[1], toujours est-il qu'il avait à vaincre des difficultés toutes nouvelles, à se poser un problème bien autrement compliqué que celui dont le graveur de la *Passion* avait, de son côté, trouvé la solution tant bien que mal. Pour que la *Paix* du Baptistère de Florence produisît une estampe conforme à la finesse de chaque détail, pour que ces nombreuses petites figures si scrupuleusement dessinées fussent transcrites avec précision, il fallait soumettre à une pression plus forte et plus égale que celle du frotton le papier en contact avec la planche originale. « Finiguerra, dit Vasari, imagina de promener sur l'une et l'autre un rouleau pesant et parfaitement lisse. » Si incomplet que fût encore le moyen, en comparaison de la presse et des procédés de tirage que les derniers perfectionnements de l'imprimerie allaient bientôt populariser, il y avait là néanmoins une amélioration notable et un bon exemple donné.

Est-il besoin d'ajouter que des progrès plus significatifs, des enseignements plus profitables encore, devaient ressortir de la publicité donnée à ce merveilleux ouvrage? Le style à la fois naturel et choisi,

1. Nous ne mentionnerons ici que pour mémoire la légende qui attribue la découverte faite par Finiguerra au hasard d'un paquet de linge mouillé déposé, pendant l'absence de l'orfèvre, sur l'établi où était placée une plaque préparée pour la niellure. Rentré chez lui, Finiguerra, après avoir enlevé ce paquet, aurait été confondu d'étonnement en voyant tous les travaux de son burin imprimés sur le linge, et, mettant à profit cet enseignement fortuit, il se serait trouvé ainsi amené à substituer au soufre, dont il se servait ordinairement pour prendre des empreintes, un corps souple comme le papier humide.

la sincérité exquise, l'élévation du sentiment et du goût, toutes ces qualités, florentines par excellence, mais que le ciseau, le pinceau ou le crayon avaient seules traduites jusqu'alors, devenaient maintenant le lot du burin et la loi nécessaire de la gravure. Nous dirons tout à l'heure avec quelle puissante docilité les autres écoles de l'Italie acceptèrent les leçons venues de Florence; les progrès de la gravure dans cette ville, depuis le milieu jusqu'à la fin du xve siècle, sont les seuls que nous devions enregistrer quant à présent. Les œuvres de Finiguerra, celles de ses premiers imitateurs, voilà ce qui appelle avant tout l'examen durant cette période si féconde d'ailleurs, si glorieuse pour l'art toscan en général, puisqu'elle s'ouvre avec l'année même où naît Léonard de Vinci (1452), et qu'elle prend fin avec l'époque où le génie de Michel-Ange a déjà donné ses prémices.

Lorsque Finiguerra entreprenait de figurer sur la *Paix* destinée au Baptistère de Saint-Jean ce *Couronnement de la Vierge* qui devait, malgré les variations successives du goût et l'importance des travaux ultérieurs, demeurer jusque dans notre siècle un des monuments les plus précieux de la gravure, il n'était âgé que de vingt-cinq ans[1]. Certes, la maturité précoce d'un pareil talent a de quoi nous surprendre, et il est au moins probable que les contemporains du jeune maître ne manquèrent pas de s'en étonner avant nous. Même à Florence, même sur ce sol privilégié où tant d'autres talents avaient déjà germé et grandi, on n'avait pas coutume de voir le plein développement suivre de si près les premières promesses et le travail secret de l'éclosion.

Toutefois, la génération d'artistes à laquelle appartenait Finiguerra avait sous les yeux un ensemble d'exemples, elle pouvait profiter simultanément de perfectionnements pittoresques que les générations précédentes n'avaient connus qu'un à un, à mesure que l'art s'était émancipé et le génie ou le talent mieux fié en ses propres forces. Les

1. Le contrat passé entre Finiguerra et l'*Arte de' Mercatanti* pour l'exécution de la *Paix* du Baptistère, contrat publié par Gaye (*Carteggio inedito d'artisti*, tome Ier, page 112), porte la date de 1450. Cette pièce est précédée, dans le même recueil, d'une déclaration censuelle faite par le père de l'artiste en juillet 1427, et constatant qu'à cette époque Tommaso Finiguerra avait un an et cinq mois. Il était donc né au commencement de 1426.

jours étaient loin où la tradition fondée par le grand Giotto et fidèlement, trop fidèlement continuée par ses disciples, semblait interdire aux peintres comme aux sculpteurs, aux orfèvres comme aux architectes, toute tentative en dehors de cette doctrine consacrée. Les monuments antiques, si longtemps oubliés ou ignorés, étaient devenus dès le commencement du xve siècle l'objet d'études bien incomplètes encore, mais néanmoins assez zélées pour renouveler l'art en partie et introduire dans les formes du style un sûr élément de correction. Depuis lors, la grâce angélique de Jean de Fiesole, la véracité hardie de Masaccio, la science de Ghiberti, de Donatello, de Brunelleschi, tout ce qui pouvait ajouter un progrès aux progrès déjà réalisés ou en préparer d'autres, tout était acquis ou annoncé de telle sorte qu'il ne restait plus aux survenants qu'à s'assimiler en les combinant ces qualités ou ces aspirations diverses. De là cette apparence de certitude qu'a dès le début la manière de Finiguerra et le caractère éclectique, comme on dirait aujourd'hui, des doctrines qu'elle résume.

Le *Couronnement de la Vierge* participe à la fois de la tendre mysticité que respirent les peintures des premiers *quattrocentisti* et de l'érudition puisée par les sculpteurs de la même époque dans la familiarité avec l'antique. Que l'on examine les groupes d'anges environnant le trône sur lequel la Vierge est assise à côté de son divin fils et chacun des saints personnages à la physionomie si doucement expressive, aux draperies si délicatement ajustées, qui s'étagent dans un ordre symétrique depuis la base jusqu'au sommet de la composition, — on sentira ce que ces chastes figures ont gardé des inspirations et des formes définies ou indiquées par d'autres mains. Si, au contraire, le regard s'arrête sur les objets inanimés, sur les ornements d'architecture servant de fond à la partie supérieure de la scène, comment ne pas reconnaître dans la sobre élégance de ces moulures et de ces profils, dans la combinaison de ces lignes tout ensemble riches et pures, un souvenir des enseignements fournis ailleurs par les apôtres ou les disciples du nouveau *classicisme?* Partout le mélange d'une pieuse docilité aux lois dès longtemps promulguées de l'art chrétien et d'une soumission non moins sincère aux exemples de l'art antique



MASO FINIGUERRA _ LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Paix du baptistère de St Jean, à Florence)

Lallement & Cie Imp



récemment remis en lumière; mais partout aussi, les témoignages d'un sentiment original, d'une singulière aptitude à s'écouter soi-même tout en interrogeant les autres, à concilier ce qu'ils enseignent avec ce que l'instinct a suggéré, et, dans la pratique même, une habileté d'autant plus méritoire qu'elle n'était secourue ici ni par l'expérience complète du moyen matériel, ni par les dimensions données.

Le *Couronnement de la Vierge* ne mesure pas plus de 130 millimètres en hauteur, sur une largeur de 87 millimètres. En groupant dans cet étroit espace quarante figures environ, le graveur a su caractériser sans équivoque les formes de chacune d'elles, animer chaque physionomie, préciser les traits de chaque visage, aussi nettement, aussi facilement en apparence, que s'il eût eu à sa disposition un champ dix fois plus vaste et des instruments de travail moins rebelles que le métal et le burin. Point d'insuffisance ni de gêne, malgré les proportions microscopiques de l'œuvre; nulle minutie non plus dans le dessin, malgré l'obligation pour l'artiste de multiplier les détails, sous peine d'aboutir à l'inertie ou à la pauvreté de l'aspect. Dira-t-on que nous exagérons l'importance et les mérites du nielle de Finiguerra, que cette petite estampe, si précieuse qu'elle soit, emprunte sa valeur principale des circonstances qui en ont fait un morceau unique [1], qu'enfin une

1. L'épreuve conservée à la Bibliothèque nationale, et qui y est entrée en 1667 avec l'ensemble de la collection formée par l'abbé de Marolles, est en effet la seule qui existe. En 1841, M. Robert-Dumesnil crut en avoir découvert une seconde dans un volume appartenant à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, et, depuis lors, la plupart des auteurs d'écrits sur la gravure publiés tant en France qu'à l'étranger ont mentionné comme un fait acquis et authentique ce qui n'était en réalité que le résultat d'une méprise. La pièce retrouvée par M. Robert-Dumesnil est une copie, et même une copie assez faible. Sans parler d'ailleurs de la médiocrité de l'exécution ni de l'apparence relativement moderne du papier sur lequel la pièce a été tirée, d'autres particularités suffiraient de reste pour déposséder cette prétendue seconde épreuve de la réputation qu'on lui a faite : nous nous contenterons d'indiquer quelques différences assez significatives pour démontrer que les deux épreuves ne peuvent provenir de la même planche.

L'estampe conservée à la Bibliothèque nationale présente quatre denticules et deux enroulements sculptés sur le degré qu'on aperçoit entre les deux figures, agenouillées au premier plan, de saint Augustin et de saint Ambroise; on compte à la même place cinq denticules et, au lieu de deux enroulements, trois rais-de-cœur, dans l'estampe découverte à l'Arsenal. Celle-ci, en outre, ne reproduit qu'avec des variantes les inscriptions tracées sur les vêtements des deux saints et sur les banderoles que tiennent les anges; le mouvement de la main gauche de sainte Catherine et celui de la tête de saint Jean-Baptiste apparaissent ici tout autres que là; enfin, dans l'estampe retrouvée par M. Robert-Dumesnil, les draperies de saint Augustin et de saint Ambroise ne correspondent nullement, par la forme et le nombre des plis, aux contours ou aux détails de modelé indiqués dans l'estampe de la Bibliothèque nationale.

La copie dont il s'agit ne saurait donc désormais être confondue avec la pièce originale, ni com-

petite vignette ne saurait être mise au même rang et tenue dans la même estime que telle des plus belles et des plus vastes planches gravées à d'autres époques par les maîtres? A ce compte, il faudrait reléguer aussi parmi les ouvrages secondaires la *Vision d'Ézéchiel* peinte par Raphael, puisque le maître l'a représentée sur un panneau dont les dimensions n'excèdent guère celles d'un dessin d'album; il faudrait proportionner l'admiration pour un travail à l'étendue de la surface qu'il couvre. Le *Couronnement de la Vierge* n'est qu'une vignette, soit; mais, nous avons eu déjà l'occasion de le dire ailleurs[1], « cette vignette est traitée avec un goût et une science si amples, avec un sentiment si profond du beau, qu'elle supporterait impunément l'épreuve d'une opération matérielle qui en centuplerait les proportions et en transporterait les lignes sur une toile ou sur une muraille. Et quant à son caractère de monument archéologique, quant au prix que lui donnent les quatre siècles qu'elle a traversés pour arriver jusqu'à nous, sans doute il n'est permis à personne d'oublier ou de dédaigner des titres aussi sérieusement considérables; pourtant, bien malavisé serait celui qui s'en souviendrait à l'exclusion du reste, et qui ne saurait voir qu'une curiosité historique dans un pareil chef-d'œuvre de l'art. »

Les qualités d'exécution et de style qui distinguent la *Paix* de Finiguerra se retrouvent jusqu'à un certain point dans quelques pièces du même genre auxquelles, à cause de cela, on a cru pouvoir assigner la même origine : une *Vierge* par exemple *entourée d'anges et de saintes* et une autre *Vierge,* également entourée d'anges et de saintes et

promettre en quoi que ce soit l'autorité tout exceptionnelle de celle-ci. Cette copie ne prouve qu'une chose : c'est que, dès les premiers temps, — car elle est très vraisemblablement l'œuvre d'un graveur du xv[e] siècle, bien que la qualité du papier permette de penser qu'elle n'a été tirée qu'au xvii[e], — le nielle de Finiguerra avait éveillé chez les artistes, sinon l'esprit de contrefaçon commerciale, au moins le désir de s'instruire, de s'essayer d'après un bon modèle. Quant aux produits directs de la *Paix* gravée par Finiguerra, ils consistent, outre l'inappréciable épreuve sur papier que possède notre Bibliothèque nationale, dans deux empreintes en soufre, prises, elles aussi, par le maître, avant qu'il eût commencé à nieller son travail. L'une de ces deux empreintes, longtemps conservée dans le palais Durazzo, à Gênes, et qui avait appartenu auparavant au célèbre antiquaire Gori, a été acquise en 1872 par M. le baron Edmond de Rothschild ; l'autre, — celle-là même que Zani avait vue à Livourne dans la collection Seratti, — appartient aujourd'hui au *British Museum.*

On sait que la plaque même niellée par Finiguerra, que cette *Paix* qu'il avait faite pour le Baptistère de Saint-Jean, est conservée maintenant dans le musée des Offices, à Florence.

1. *La Gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire.*



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ENTOURÉS D'ANGES ET DE SAINTS.

Nielle florentin anonyme.

tenant l'enfant Jésus sur ses genoux[1]. D'autres petites pièces dues à des graveurs anonymes, mais dans lesquelles on a cru reconnaître aussi des épreuves tirées de plaques préparées pour la niellure, ont été à leur tour rangées dans la catégorie des nielles. On comprend donc aujourd'hui sous cette dénomination collective des estampes dont quelques-unes, — bien peu selon nous, — ont pu en effet résulter d'une opération analogue à celle qu'avait tentée Finiguerra, mais dont beaucoup d'autres ne sont que des imitations gravées des nielles proprement dits, par conséquent de véritables estampes offrant l'aspect des pièces d'orfèvrerie qu'exécutaient les *niellatori*, et non des épreuves d'essai que ceux-ci auraient tirées, — comme Finiguerra le jour où il imprima sa *Paix*, — pour se rendre compte du degré d'avancement de leur travail.

Les prétendus nielles de Peregrini par exemple, que M. Duchesne a décrits dans son *Essai* au nombre de soixante-six et qui, depuis la publication de cet ouvrage, ont été généralement acceptés comme tels, ne pourrait-on à meilleur droit les considérer simplement comme des gravures faites pour servir de modèles aux joailliers et aux orfèvres? N'est-ce pas à titre d'estampes que ces petites pièces ont été fabriquées et répandues? N'est-ce pas de planches gravées expressément en vue de l'impression qu'on les a tirées, puisque le monogramme du maître et les inscriptions qui l'accompagnent apparaissent ici dans leur sens exact, au lieu d'être imprimés en sens inverse, comme cela eût été la conséquence inévitable d'un tirage fait sur une plaque d'orfèvrerie? Et d'ailleurs, le nombre des épreuves qui existent de chacune des planches dues soit au burin de Peregrini, soit à celui de tel prétendu *niellatore* anonyme, ne semble-t-il pas justifier ce que nous avons dit de leur destination probable? Nous connaissons par exemple, tant dans les collections publiques ou particulières de la France que dans les collections à l'étranger, jusqu'à sept épreuves de la *Résurrection* portant dans le bas ces mots : OPVS PEREGRINI[2], et jusqu'à huit épreuves de l'*Adoration des Mages*[3], œuvre d'un graveur anonyme

1. Voy. Duchesne, *Essai sur les nielles*, nos 53 et 55.
2. Duchesne, *ibid.*, n° 122.
3. Duchesne, *ibid.*, n° 32.

de l'époque de Finiguerra. Or, ces diverses épreuves n'offrent entre elles aucune différence, elles sont toutes du même *état*, c'est-à-dire qu'elles ont été tirées non à quelque intervalle les unes des autres et suivant les besoins successifs de l'artiste pendant le cours de son travail, mais au moment même où ce travail était achevé. Pourquoi dès lors Peregrini ou les autres *niellatori* les auraient-ils multipliées à ce point, s'il s'était agi seulement pour eux, et pour eux seuls, d'apprécier les mérites ou les imperfections de l'ouvrage qu'ils venaient d'exécuter?

Non, il faut le redire, ces semblants de nielles qualifiés de nielles véritables, la plupart de ces petites pièces représentant des ornements, des arabesques, des figurines ou des portraits en buste, tels que les orfèvres avaient chaque jour l'occasion d'en ciseler ou d'en graver sur les objets qu'ils fabriquaient, — tout cela a dû être produit par Peregrini ou, quelques années avant lui, par divers graveurs anonymes, afin de fournir des modèles à ceux de leurs confrères qui se seraient trouvés un peu à court d'invention ou de savoir. Les graveurs des prétendus nielles au xv[e] siècle auraient fait alors quelque chose d'analogue à ce que, dans le siècle suivant, Étienne Delaune en France, Pierre Woeiriot en Lorraine, Théodore de Bry dans les Pays-Bas et en Allemagne, devaient faire pour les orfèvres ou les bijoutiers contemporains; la signification énigmatique ou équivoque de ces estampes italiennes primitives dites nielles se trouverait ainsi précisée, et la direction, tout à fait incompréhensible sans cela, des lettres formant les inscriptions que portent plusieurs d'entre elles, justifiée par les caractères mêmes et par la destination du travail[1].



SAINT LAURENT.
Nielle anonyme.

1. M. Duchesne, tout en tenant pour des nielles authentiques les petites pièces de Peregrini, n'a pu se dispenser de signaler la singularité qu'elles présentent quant aux formes mêmes de ces inscriptions. Voici comment il a tenté de l'expliquer : « Je ne crois pas, dit-il, qu'on doive rejeter comme douteuses les épreuves de *nielles* qui, ayant tous les autres caractères que j'ai indiqués précédemment, présentent des lettres ou des inscriptions dans le sens ordinaire de l'écriture.

« Il est même bon de faire remarquer que parmi ces *nielles* se trouvent tous ceux dont les

Il serait bien surprenant au surplus que l'art de tirer sur papier des épreuves d'une planche gravée, c'est-à-dire, dans l'acception littérale du mot, l'art même de la gravure une fois révélé par Finiguerra aux artistes florentins, ceux-ci, au lieu d'en généraliser immédiatement l'emploi, n'aient su y voir qu'un moyen auxiliaire de l'orfèvrerie.



L'ADORATION DES MAGES.
(Duchesne, nº 32.)

Comment supposer qu'ils se soient contentés d'imprimer leurs travaux de *niellatori,* sans songer qu'il leur appartenait aussi de faire strictement acte de graveurs; en d'autres termes, comment n'auraient-ils pas eu la pensée de se servir du burin et du papier pour produire des

épreuves portent l'une des marques de Peregrini. Ces différentes marques sont toujours dans le sens ordinaire de l'écriture, de gauche à droite; mais il est vrai qu'elles sont souvent placées dans la marge du bas, sur la portion de métal qui est en dehors de la gravure. On peut donc conclure, d'après cela, que ces marques et ces inscriptions n'ont été mises sur la planche qu'avec l'intention de faire des épreuves tirées apparemment pour servir de modèles aux élèves... Il est à croire qu'au

estampes qui ne fussent pas seulement des nielles ou des contrefaçons de nielles ?

A la vérité, les estampes florentines du xv[e] siècle autres que les épreuves dites nielles, — celles du moins dont on connaît avec certitude l'origine et la date, — sont d'une époque postérieure, non seulement à l'époque où travaillait Finiguerra, — mais même à l'année de sa mort (1470). Suit-il de là, que, dans les années qui venaient de s'écouler, les *niellatori* aient été seuls à profiter de la nouvelle découverte, que d'autres artistes ne se soient pas avisés d'en tirer parti à leur tour et d'appliquer à la reproduction des œuvres du crayon ou du pinceau les procédés employés avec tant d'empressement par les orfèvres ? Est-il vraisemblable qu'aucun effort n'ait été tenté en ce sens ? Faut-il enfin prendre si fort à la lettre les décisions des érudits sur ce point qu'on nie, comme n'ayant jamais existé, ce qui est peut-être aujourd'hui classé hors de place ou ce qui a simplement disparu ?

Pour trouver un motif à l'apparente stérilité de la gravure italienne après les premiers succès, pour excuser cette prétendue inaction de l'art à Florence en regard de l'activité déployée vers la même époque en Allemagne[1], on a voulu tenir compte surtout du génie propre à chacune des deux races et expliquer des résultats si contraires par la différence même des inclinations et des coutumes nationales. « Rien dans les habitudes des anciens artistes italiens, dit M. Piot[2], ne devait hâter les progrès de l'impression des estampes..... Dans les républiques

moment de *nieller* les plaques d'argent, Peregrini faisait sauter cette portion inutile de métal, ou que, si quelquefois elle était conservée, elle se trouvait cachée dans les jointures des petites plaques d'argent qu'on réunissait dans le même bijou, et que la marque cessait ainsi d'être visible. » (Duchesne, *Essai sur les nielles*, pages 85 et 86.)

L'explication ne nous paraît guère admissible. En outre, nous croyons que l'auteur de l'*Essai sur les nielles* a trop élargi le cadre de son travail, et que, parmi plus de quatre cents pièces dont il a dressé le catalogue, beaucoup autorisent au moins le doute sur les caractères et sur l'origine qu'il leur attribuait ; mais on ne saurait, sans injustice, sans ingratitude même, contester l'importance et l'utilité de l'ouvrage publié par M. Duchesne, il y a plus d'un demi-siècle déjà (1826). Ce livre n'eût-il d'autre mérite que celui d'avoir précédé, au moins en France, toute dissertation, tout ensemble de documents sur un pareil sujet, il faudrait encore en faire grand cas et reconnaître l'influence particulière qu'il a eue sur le progrès des études relatives à l'histoire de la gravure.

1. Même avant l'apparition du Maître de 1466, quelques graveurs d'une certaine habileté, ou tout au moins quelques graveurs relativement féconds, avaient, comme le Maître de 1464, plus connu sous le nom du « Maître aux banderoles », popularisé les procédés de la gravure au burin dans plusieurs villes de la Basse-Allemagne et des Pays-Bas.

2. *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, tome I[er], année 1842, pages 30 et 31.



Duchesne, n° 347.



Duchesne, n° 222.



Duchesne, n° 223.



Duchesne, n° 243.

NIELLES FLORENTINS ANONYMES.

italiennes du moyen âge où la vie était un peu de place publique, la grande affaire était une église à bâtir, une statue équestre à couler, le chœur d'une église ou les murs d'un cloître à couvrir de peintures. Une tendance diamétralement opposée se manifestait en Allemagne; le génie de la nation porté par nature aux choses de détail, le climat moins généreux, un état politique plus morcelé et une plus grande opulence due au commerce y avaient fait naître le besoin d'un intérieur plus confortable, plus ordonné, et encouragé un art secondaire plus approprié aux besoins de l'individu. »

Rien de mieux si les choses s'étaient toujours passées de la sorte, si ce dédain pour les produits d'un art dont les Allemands devaient



Duchesne, n° 219.

plus naturellement s'accommoder avait subsisté au delà des premières années et ne s'était pas au contraire démenti vers la fin du xve siècle. Puisque, à ce moment, les estampes italiennes apparaissent nombreuses déjà, pour se multiplier ensuite de plus en plus; puisque, même à Florence, la gravure a obtenu alors sa place légale et son droit de cité, il faut bien reconnaître qu'elle n'avait rencontré dans l'opinion publique ni des résistances fort sérieuses, ni une indifférence durable.

Pourquoi d'ailleurs les titres du nouvel art auraient-ils été méconnus, pourquoi l'admiration qu'il méritait lui aurait-elle été marchandée là où, trente ou quarante ans auparavant, le goût pour les grandes entreprises de la peinture et de la sculpture avait pu si aisément se concilier avec les succès faits aux modestes travaux des miniaturistes,

aux petits tableaux de Jean de Fiesole ou aux figurines en bronze de Ghiberti ? Les pièces que nous ont laissées Finiguerra et ses contemporains d'une part, celles qui passent pour avoir été gravées par Baccio Baldini de l'autre, marquent le point de départ de la gravure florentine, et, après un semblant d'interruption, la reprise des efforts, la confirmation des progrès primitifs. Il ne s'agit donc en réalité que d'une lacune de quelques années entre les deux termes de cette période; il s'agit de rechercher si parmi les estampes, assez dissemblables du reste, auxquelles le nom de Baldini a servi traditionnellement d'étiquette, plusieurs n'autorisent pas le doute sur l'origine commune ou sur la date un peu tardive qu'on est convenu de leur assigner. Sans prétendre, tant s'en faut, tout retrouver et tout dire, nous essaierons de choisir quelques spécimens significatifs et d'éclaircir la question par quelques exemples.

CHAPITRE II

Les premières estampes des peintres-graveurs florentins. — Baccio Baldini et Botticelli. — *Les Sept Planètes.* — Le recueil d'estampes, dit *le Jeu de cartes d'Italie.* — Premiers livres à figures gravées en taille-douce : *El Monte sancto di Dio*, de 1477, et le *Dante*, de 1481. — Les estampes de la collection Otto. — Antonio Pollaiuolo. — Robetta.



E que l'on sait de Baccio Baldini, de ses travaux et du moment où ils parurent, on le doit uniquement à cette indication succincte donnée en passant par Vasari : « Après Finiguerra vint l'orfèvre florentin Baccio Baldini qui, se trouvant assez mal approvisionné du côté du dessin, fit toutes ses gravures d'après des modèles que Sandro Botticelli avait inventés et dessinés [1]. »

Il faut donc d'abord, si l'on se fie au renseignement, exclure des œuvres du graveur celles dont la composition et le style ne rappellent pas la manière du peintre, manière si facile à discerner d'ailleurs, si ouvertement personnelle. En outre, si Baldini n'a gravé que sous l'influence et d'après les dessins de Botticelli, il n'a dû commencer à travailler que vers 1470, puisque, à cette date, le peintre dont il a reproduit les compositions entrait à peine dans sa vingt-quatrième année[2]. La gravure des douze sujets placés au milieu du *Calendrier de 1465* ne serait donc pas de sa main, comme on l'a souvent prétendu; elle serait l'œuvre d'un talent anonyme, assez peu considérable, il est vrai, mais suffisant pour démontrer, en dehors des nielles, la vie de l'art nouveau et l'extension que celui-ci avait déjà prise.

D'autres faits au surplus, d'autres travaux presque contemporains des premiers ouvrages de Finiguerra prouveraient au besoin cette

1. Vasari, *Vita di Marcantonio.*

2. Une pièce authentique, publiée par Gaye (*Carteggio inedito d'artisti*, tome Ier, page 344), établit que Botticelli naquit en 1447, et non en 1437, comme le dit Vasari.

activité de la vieille école florentine et pourraient être cités, dans l'ordre chronologique, même avant les gravures de Baldini. Le *Calvaire*, par exemple, qui appartenait à M. Woodburn et dont Ottley a publié un fac-similé [1], ne semble-t-il pas gravé, sinon d'après un dessin de Finiguerra, au moins d'après une composition conforme au goût d'un orfèvre de la même époque et aux procédés de l'orfèvrerie? La complaisance singulière avec laquelle les moindres détails d'ornement sont étudiés et rendus; l'aspect général de la scène, dont les lignes se succèdent ou s'associent suivant des combinaisons plutôt architectoniques que pittoresques; la superposition des plans, étagés, sans souci de la perspective, dans la hauteur entière du champ, tout — jusqu'à ces arbres en boule renouvelés des bas-reliefs de Ghiberti, — tout trahit des habitudes analogues à celles des *niellatori* et des souvenirs bien voisins encore de la première moitié du xv[e] siècle. Par l'ordonnance et par le style, le *Calvaire* a l'apparence d'un nielle agrandi; par le mode et l'objet de l'exécution même, il appartient déjà à la classe des estampes proprement dites. C'est en un mot une œuvre de transition, participant à la fois de ce qu'était la gravure simple auxiliaire de l'orfèvrerie, et de la gravure telle que l'auront faite bientôt l'affranchissement et les progrès de la pratique.

Parmi les estampes anonymes successivement publiées à Florence dans la seconde moitié du xv[e] siècle, plusieurs donneraient lieu à des observations analogues; d'autres, plus indépendantes des exemples de l'orfèvrerie, pourraient être rapprochées les unes des autres et attribuées soit à une même main, soit à une même phase dans l'histoire de ces premiers progrès, sans qu'il soit permis pour cela de les étiqueter d'aucun nom propre. S'il fallait toutefois rattacher les anciennes estampes florentines au souvenir d'un homme et les revêtir pour ainsi dire d'une marque de fabrique, c'est au nom de Botticelli qu'il conviendrait d'emprunter cette sorte de laissez-passer. Matérielle ou non, personnelle ou indirecte, la coopération de Botticelli à l'exécution de ces gravures est en effet trop habituelle pour qu'on hésite, en les examinant, à constater presque partout, sinon l'empreinte formelle de

1. *Fac-similes of curious prints*, etc. Londres, 1828.



BACCIO BALDINI. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DES « SIBYLLES ».

la main du maître, au moins l'influence de ses exemples et la prédominance de son goût.

Nous avons dit que parmi les estampes attribuées à Baccio Baldini plusieurs présentent, dans les caractères du dessin et dans le faire, des différences assez notables pour qu'il paraisse difficile de les expliquer uniquement par les variations du talent. Divers graveurs sans doute, et des graveurs d'une habileté inégale, ont participé à ces travaux où l'on s'est obstiné à ne voir que les œuvres d'un seul. En revanche, ici comme dans les autres spécimens de la gravure florentine au xve siècle, les modèles donnés ont entre eux une conformité de style qui ne saurait guère laisser d'incertitude sur leur provenance et sur le crayon qui les a tracés. Que Botticelli ait lui-même transporté sur le métal telle ou telle de ses compositions, qu'il se soit, plus ou moins souvent, armé d'un burin pour expérimenter l'art nouveau et pour en divulguer de sa propre main les ressources, — il n'y a rien là que de très vraisemblable. Certaines estampes particulièrement significatives justifieraient au besoin cette conjecture[1]; mais ce qui apparaît avec une bien autre

1. Sans prétendre dresser un catalogue authentique des planches composant l'œuvre personnel de Botticelli, nous citerons parmi celles qu'il semble avoir gravées : l'*Assomption*, grande pièce mentionnée par Bartsch, tome XIII, page 86, et qu'il est, bien mal à propos suivant nous, tenté d'attribuer à Nicoletto de Modène; la seconde des trois planches qui ornent le livre intitulé, *El Monte sancto di Dio*, livre dont nous parlerons plus loin ; quelques-unes peut-être des vingt vignettes pour l'*Enfer*, de Dante, imprimé en 1481, et, peut-être aussi, la grande estampe, si malencontreusement retouchée après un premier tirage, qui représente, à droite, *Jésus devant Pilate*, à gauche, la *Flagellation*. Ces estampes, — et c'est là ce qui autorise à les croire sorties de la main d'un peintre, — se distinguent par la facilité relative du dessin, par une liberté, un sans-façon dans l'emploi des moyens que, malgré la simplicité un peu abrupte de leur pratique, les graveurs contemporains n'auraient guère osé se permettre. Tandis que, pour indiquer les ombres, Botticelli se contente de quelques tailles rapides et irrégulières, ils semblent, eux, rechercher un mode d'exécution plus exact et plus serré, une certaine symétrie dans le travail. En un mot, ils se préoccupent davantage du procédé qu'ils manient, et moins peut-être des intentions pittoresques qu'il appartient à ce procédé de traduire ou de commenter.

La part ainsi faite à Botticelli dans les œuvres communément classées sous le nom de Baldini, on pourrait laisser au compte de celui-ci plusieurs pièces en analogie assez grande entre elles et dont les formes, souvent un peu incertaines, expliqueraient le jugement porté par Vasari sur l'insuffisance de ce talent « du côté du dessin ». Ce seraient, par exemple, d'après Botticelli : le *Labyrinthe de Crète*, — une estampe dite *la Lutte de la civilisation et de la barbarie*, et qu'on serait mieux fondé peut-être à intituler tout uniment *Une Chasse*, — la plupart des estampes provenant de la collection Otto et aussi presque toutes les vignettes pour l'*Enfer* de Dante, — la première et la troisième des gravures qui ornent le *Monte sancto di Dio*, — les *Sept Planètes*, — enfin la suite originale des vingt-quatre *Prophètes* et la suite des douze *Sibylles*, bien que Zani (*Enciclopedia*, tome IV, page 150) et M. Passavant (*le Peintre-Graveur*, tome Ier, page 237) aient cru pouvoir s'autoriser des lettres A. b., inscrites l'une au-dessus de l'autre dans la marge de l'estampe représentant la *Sibylle de Delphes*, pour attribuer

évidence, c'est l'empire exercé par le maître sur quiconque entreprend à cette époque de graver quelque pièce détachée ou quelque vignette pour l'ornement d'un livre, quelque série de figures ou de sujets; c'est l'empressement de tous à reproduire les formes de ce style, soit en les copiant directement d'après un modèle dessiné par Botticelli, soit en s'appropriant, jusque dans l'ordonnance d'une scène nouvelle, les éléments pittoresques dont il a fait usage ailleurs et ses procédés de composition accoutumés.

Peut-être le crédit unanime accordé alors à ces exemples s'explique-t-il par la diversité même des aptitudes du peintre, par la souplesse d'imagination avec laquelle il accepte toutes les données et s'acquitte de toutes les tâches. Avant lui, les maîtres florentins n'abordaient guère qu'un ordre de sujets invariable. Les livres sacrés et les légendes de la vie des saints leur fournissaient à peu près seuls des inspirations, ou, si par hasard quelque figure allégorique venait, comme dans les peintures de Giotto à Padoue, avoisiner les personnages évangéliques, le mysticisme des intentions et l'austérité des apparences transformaient cet élément profane en un moyen d'expression pour la pensée chrétienne. Avec Botticelli, au contraire, et, quelques années plus tard, avec Filippino Lippi, la mythologie commença d'être envisagée, non plus comme une ressource auxiliaire et subordonnée, mais comme une

le tout à Alessandro Botticelli. Or, ces deux lettres ne figurent nullement ici à titre d'initiales des noms du maître. Elles indiquent simplement que, par une inadvertance du graveur, le quatrième des vers qu'on lit au bas de la pièce a pris la place du troisième et *vice-versâ;* en sorte que, pour rétablir après coup l'ordre à suivre, les signes A et b avertissent le lecteur de la succession exacte des vers ainsi marqués, et dont l'un commençant par ce mot *l'avenimento* exige, pour le sens de la phrase, qu'on le lise avant le vers qui précède : *Dovel profeta grande aincharnare.* — Parmi les gravures de Baldini dont Botticelli n'a pas fourni les modèles on peut citer : une *Vie de la Vierge,* représentée en neuf petites scènes qui encadrent le sujet principal, la *Mort de la Vierge* (pièce assez faible d'ailleurs et, probablement, une des premières œuvres du graveur), — une figure de *Dante* en pied, d'après le tableau faussement attribué à Andrea Orgagna, que possède la cathédrale de Florence, — et l'*Enfer,* d'après la fresque de Bernardo Orgagna, au Campo Santo de Pise.

Quant à plusieurs autres pièces traditionnellement confondues dans les collections ou dans les catalogues avec celles que nous venons de mentionner, le *Déluge, Moïse recevant les tables de la Loi, David vainqueur de Goliath,* la *Reine de Saba,* le *Jugement dernier* (d'après Jean de Fiesole), etc., — elles sont d'une exécution trop médiocre pour qu'on puisse accepter l'opinion qui les attribue à Baccio Baldini. A plus forte raison ne saurait-on admettre avec M. Passavant que quelques-uns de ces faibles ouvrages, — quinze estampes sur la *Vie de la Vierge* et sur la *Vie de Jésus-Christ,* — soient sortis du burin d'un des plus charmants peintres florentins du XVe siècle, Fra Filippo Lippi. (Voy. Passavant, *le Peintre-Graveur,* tome V, pages 51 et 52.)

condition indépendante, une des fins légitimes de l'art. Elle s'installa en souveraine dans le domaine où elle n'avait encore pénétré que de loin en loin, par tolérance ou par grâce; elle en partagea tout au moins la possession avec la religion qui seule y avait régné jusque-là, et les mêmes mains qui venaient de peindre un jour l'*Annonciation* ou la *Nativité* n'hésitaient pas à peindre le lendemain une *Nymphe*, une *Flore* ou la *Naissance de Vénus*.

Certes, sous le pinceau de Botticelli, de pareils sujets gardent un caractère d'élégance tendre et de mélancolie presque analogue à la physionomie des scènes où figurent l'Enfant-Dieu et la Madone. Il y a loin de cette manière d'interpréter la Fable aux panégyriques violemment ou galamment licencieux que les hôtes les plus mal famés de l'Olympe obtiendront dans les siècles suivants; il y a loin des gracieuses inventions de Botticelli aux *lascivie* brutales de Jules Romain et d'Augustin Carrache ou aux gamineries mythologiques de Boucher et de ses pareils, et l'on a quelque peine aujourd'hui, en face d'aussi chastes tableaux, à comprendre la véhémence des reproches fulminés jadis par Savonarole[1]. Quoi qu'il en soit, et jusqu'au jour où, vaincu comme tant d'autres par l'éloquence du « terrible frère », il livra aux flammes d'un bûcher ce qu'il put rassembler de ses œuvres profanes, Botticelli ne cessa de travailler à remettre en honneur dans l'art les traditions mythologiques, à activer le mouvement qui portait alors les esprits vers l'étude et l'imitation de l'antiquité. De là, sans doute, le nombre des talents inspirés ou façonnés par ses exemples, et, pour ne parler que de la gravure, le privilège qu'il eut d'en susciter ou d'en régir tous les efforts.

Un des témoignages les plus remarquables des innovations introduites et des progrès déterminés par Botticelli est la suite intitulée les *Planètes*, c'est-à-dire une série de sept pièces sur des sujets de

1. Entre autres spécimens particulièrement aimables du goût et de la manière de Botticelli dans l'ordre des sujets allégoriques, il nous suffira de citer cette charmante image du *Printemps*, conservée au musée du Louvre depuis l'acquisition de la collection Campana, et, sur le même sujet, une autre composition plus vaste, plus compliquée et plus charmante encore, qui orne la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence. Quant à l'admirable tableau de la *Calomnie*, au musée des Offices, il prouve de reste ce que l'imagination de Botticelli savait trouver au besoin de force créatrice et de puissante originalité dans l'expression.



VNA VERGINE SANTA INPVERICIA
CHOLLA SVA FACCIA GRORIOSA EBELLA
NOTRIRA RE DELLET TERNA MILICIA
EBER DELLATTE SVO GLIDARA QVELLA
PERLA CHVI SIVEDRA LALTA LETICIA
SOPRA AVITTORIALE LASANTA ISTELLA
ESARA VICITATA DACHOLORO
CHEGLIOFFERRANNO INCIENSO MIRA EORO

Petit sc.

BACCIO BALDINI. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DES « SIBYLLES ».

fantaisie correspondant à autant de signes astrologiques et à l'influence que chacun de ces signes est censé exercer sur les destinées humaines. Ainsi, dans l'estampe consacrée à la planète *Vénus,* des couples amoureux et des danseurs, des gens qu'une table chargée de mets attend au sortir du bain, personnifient le goût des plaisirs et la vie molle ou inutile, tandis que la déesse elle-même encourage ces voluptés ou ces jeux et surveille du haut du ciel la docilité de ceux que le sort a soumis à son empire.

S'agit-il, au contraire, de célébrer l'influence terrible de *Mars,* les nobles travaux de l'intelligence qu'inspirent *Jupiter* et *Mercure,* les occupations ou les fatigues imposées par le *Soleil,* par *Saturne,* par la *Lune?* Des scènes de guerre et de meurtre, des groupes de savants, de poètes et d'artistes, des laboureurs, des artisans, des chasseurs, expriment chacun de ces phénomènes divers et en montrent l'image terrestre en regard de la puissance surnaturelle qui les produit. Partout une singulière abondance d'idées, une curieuse multiplicité de lignes, associées sans confusion, sinon sans bizarrerie ; partout les marques d'un talent passablement aventureux dans la pratique, mais plein de foi dans les idées qu'il veut faire prévaloir, et si pressé de les exprimer qu'il ne prend pas même le temps de choisir entre les moyens accessoires, entre les éléments que peuvent fournir les localités ou les costumes. Que des femmes vêtues à la mode de la cour de Bourgogne se promènent en compagnie de jeunes seigneurs florentins, avec lesquels la distance géographique et la différence des mœurs leur auraient difficilement permis une pareille familiarité ; que Dante, Boccace et Pétrarque se livrent à une conversation animée, à deux pas d'un prince qui rend la justice ; que des devises françaises se lisent à côté d'inscriptions latines et italiennes, ou que les Dieux de l'Olympe vivent en bonne intelligence avec des hommes qui s'agenouillent devant une chapelle dédiée à la Vierge, — peu importe. Pourvu qu'une intention d'ensemble ressorte de tous ces détails incohérents, pourvu que ce pêle-mêle pittoresque laisse la pensée poétique se dégager et se définir, l'artiste qui a gravé les *Planètes* aura réussi à atteindre le but qu'il semble surtout s'être proposé.

Or, ce graveur est-il Botticelli ? Un certain mélange de rudesse et de facilité dans le faire permettrait de le croire au premier aspect ; mais un examen plus attentif révèlera dans l'exécution de plusieurs parties, dans l'indication des ombres en particulier, des différences assez sensibles avec les procédés que le maître employait d'ordinaire, pour qu'on soit autorisé à dire que les *Planètes* ont été très probablement gravées par Baldini. Qui sait même? Peut-être n'est-ce pas Botticelli qui a dessiné les scènes reproduites ici par le burin. Les formes d'expression un peu diffuses ou les fautes de détail qu'on y pourrait relever semblent trahir la pensée et la main d'un artiste moins expérimenté que lui. En tout cas, — et c'est là simplement ce que nous prétendons constater, — les principes généraux consacrés par Botticelli, cette préoccupation des exemples antiques et des traditions de la mythologie qui se concilie sous le pinceau ou sous le crayon de ses contemporains avec une confiance naïve dans la réalité familière, ces efforts enfin pour allier l'archaïsme du style à la sincérité et l'invention franchement originale aux combinaisons érudites, — tout cela revit, se continue, se développe dans les œuvres que nous venons de rappeler. La suite des *Planètes* n'est pas seulement un des spécimens les plus intéressants de la gravure florentine au XVe siècle : c'est aussi un renseignement précieux sur les inclinations d'une époque, sur les doctrines communes à toute une école. Ne servît-elle qu'à confirmer ce que nous apprennent à cet égard les peintures et les sculptures du même temps, on serait mal venu à en contester la valeur, puisque, si imparfaites qu'elles puissent paraître, ces estampes auraient au moins l'utilité d'un commentaire et d'un témoignage authentique[1].

1. On n'apprécierait au reste que bien incomplètement les mérites qui recommandent cette suite des *Planètes,* si l'on en jugeait seulement sur les épreuves tirées à une époque où les planches avaient été déjà retouchées : épreuves que l'on rencontre d'ailleurs le plus souvent jusque dans les grandes collections publiques. Même observation au sujet des pièces originairement gravées soit par Botticelli, soit par Baccio Baldini, et que nous avons mentionnées plus haut. Dès la fin du XVe siècle, à ce qu'il semble, une main aussi brutale qu'ignorante prétendit restaurer la plupart de ces planches à demi usées par un premier tirage et les mettre en état de fournir une nouvelle série d'épreuves. Tous les contours furent plus profondément creusés ou élargis, toutes les tailles indiquant le modelé intérieur et les demi-teintes, reprises et fouillées à outrance; de là un aspect de lourdeur et de monotonie qui défigure si bien le travail primitif qu'on n'en peut plus retrouver les traces que par intervalles, là seulement où quelque oubli involontaire de la part du second graveur a préservé tel morceau des atteintes qu'a subies le reste. Pour juger en pleine connaissance de cause le talent

On pourrait en dire autant, et même à meilleur droit encore, d'une autre série d'estampes connue dans le monde des curieux sous le nom de *Jeu de cartes d'Italie* ou sous celui de *Tarocchi di Mantegna,* bien que Mantegna soit assurément resté fort étranger à l'œuvre et que, très probablement, ces prétendus « tarots » n'aient jamais eu la destination qu'on leur attribue. Si, en effet, les cinquante pièces dont il s'agit ont été gravées pour servir de jeu de cartes, d'où vient qu'elles se présentent dans toutes les collections sous les apparences de simples feuilles ? qu'aucune d'elles n'ait été trouvée à l'état de *cartes,* c'est-à-dire imprimée ou collée sur un carton ou sur un papier assez fort pour être impunément manié par les joueurs ? D'où vient que quelques exemplaires existent — celui entre autres que possède la Bibliothèque nationale[1] — où ces pièces sont non seulement entourées de grandes marges, mais réunies et reliées comme si, à l'origine, on avait voulu en former un recueil, un véritable livre ? Enfin, au lieu des signes consacrés qui marquaient à cette époque la fonction particulière attribuée à chaque carte et les privilèges de chaque série[2], pourquoi ces sujets tout différents ? pourquoi ces lettres presque imperceptibles et reléguées dans un coin de la planche, auxquelles Zani s'efforce vainement de prêter un sens en rapport avec les noms des emblèmes figurés d'ordinaire par les cartiers[3] ?

auquel on doit les *Planètes,* il faut voir les épreuves de ces pièces que possède le *British Museum,* comme pour estimer à leur prix les estampes attribuées à Baccio Baldini et, en général, les estampes florentines appartenant à la même époque, il faut consulter les recueils conservés dans notre Bibliothèque nationale. Ajoutons, en ce qui concerne les *Planètes,* que les méprises pourraient ne pas résulter uniquement des retouches qui ont altéré les formes originales sur le champ même où elles avaient été tracées. La suite tout entière a été malhabilement copiée par un graveur contemporain, ou peu s'en faut, de celui qui l'avait d'abord publiée, et ces défectueuses copies, moins rares que les épreuves tirées primitivement, moins rares même que les épreuves des planches remaniées, ne laissent point à cause de cela d'attirer sur elles l'attention que les exemplaires originaux mériteraient seuls d'obtenir. Enfin une observation analogue pourrait être faite au sujet des *Prophètes* et des *Sibylles* dont nous avons parlé plus haut, sauf cette différence toutefois que les copies de ces deux suites sont beaucoup mieux traitées que ne le sont les copies des *Planètes,* et que, en raison de cette correction relative, il serait plus facile de les confondre avec les pièces originales.

1. C'est grâce à la libéralité de M. Gatteaux que la Bibliothèque est, depuis 1864, en possession de ce précieux exemplaire. Un autre exemplaire dans le même état, après avoir fait partie de la collection Galichon, a passé en 1875 dans celle de M. Malcolm, à Londres.

2. On sait que, indépendamment de certains personnages représentés, de certaines *figures* distinctives, ces signes, dont le nombre variait suivant la valeur relative de chaque carte, étaient des *deniers,* des *coupes,* des *bâtons* et des *épées.*

3. Passe encore pour le B, le C et le D qu'il interprète ainsi : *bastoni, coppe* et *danari* : mais que



BACCIO BALDINI. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DES « PROPHÈTES ».

Le plus vraisemblable, à notre avis, est que cette suite d'estampes où les savants ont voulu, bon gré, mal gré, reconnaître un jeu de tarots, avait été publiée à l'imitation des tarots, mais à titre de recueil purement emblématique et moral. Comme les gravures représentant les *Planètes,* les prétendues cartes traduisaient sous une forme pittoresque les croyances astrologiques qui avaient cours alors; et, de plus, en montrant l'homme dans ses diverses conditions depuis la plus misérable jusqu'à la plus haute, depuis le *mendiant* jusqu'à *l'empereur,* en personnifiant les vertus et les arts, les sciences sacrées et les sciences profanes, elles tendaient à rendre familières au peuple certaines notions philosophiques, certaines idées élémentaires sur ce qui mérite d'occuper le cœur ou d'intéresser l'intelligence. N'insistons pas, au surplus. L'opinion que nous venons d'exprimer a été émise avant nous, et les arguments dont on l'a appuyée nous interdisent des développements inutiles[1] : la seule tâche qui nous reste est de démêler, s'il se peut, les origines de l'œuvre, et d'en apprécier les caractères au point de vue de l'exécution même et du talent.

Et d'abord, n'en déplaise à ceux qui se sont autorisés ou qui s'autoriseraient de quelques inscriptions en dialecte vénitien[2], pour faire

faire de la lettre E? Quelque bonne volonté qu'on y mette, on ne saurait y voir l'initiale du mot *spada.* Aussi Zani prend-il bravement son parti de la difficulté en supposant que, par je ne sais quel caprice, le graveur italien a eu recours à la langue française pour indiquer cette série particulière. Selon lui, l'E en question voudrait tout uniment dire : *épée* (*Materiali,* etc., page 150).

1. Voyez dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome IX, page 143 et suiv.) les judicieuses *Observations sur le recueil d'estampes du XV[e] siècle improprement appelé Giuoco di Tarocchi,* par M. Émile Galichon. L'auteur de ce travail rapproche ingénieusement les intentions qu'expriment les compositions gravées du système philosophique qui fait le fond, comme il détermine les formes de la *Divine Comédie.*

2. *Zintilomo, Artixan,* etc. En admettant, — ce qui est d'ailleurs contestable, — que ces mots, dans la langue du xv[e] siècle, appartinssent exclusivement au vocabulaire du Nord-Est de l'Italie, la question ne se trouverait pas complètement résolue pour cela. Peut-être l'emploi du dialecte vénitien indiquerait-il non le pays de l'artiste, auteur des estampes, mais simplement le lieu où celles-ci ont paru. Dans le cas où ces pièces, œuvres de l'école florentine, auraient été publiées à Venise, il semblerait naturel que, pour en expliquer les sujets, l'éditeur se fût servi de l'idiome que l'on parlait autour de lui. Il n'aurait fait ainsi que ce que font de nos jours, à Paris, les éditeurs d'estampes allemandes imprimées avec une lettre française, ou, à Vienne, les éditeurs d'estampes françaises accompagnées d'un texte allemand; il aurait usé d'un procédé analogue à celui qu'employait vers la même époque un imprimeur allemand établi à Florence, Niccolo di Lorenzo della Magna (c'est-à-dire, Nicolas, fils de Laurent, originaire d'Allemagne), dont le nom ainsi italianisé se trouve sur les exemplaires du *Dante* de 1481.

Peut-être aussi ces pièces qui, sans constituer en réalité un jeu de cartes, continuaient ou résumaient certaines traditions que les cartes avaient déjà popularisées, peut-être ces imitations, ces souvenirs tout au moins des *tarocchi* que l'on fabriquait principalement à Venise, devaient-ils, même



BACCIO BALDINI. — LA LUNE. — PIÈCE TIRÉE DE LA SUITE DES « PLANÈTES ».

honneur des estampes dont il s'agit à Venise ou à Padoue, — le goût et le style florentins sont ici manifestes. Un autre qu'un artiste florentin aurait-il tracé des figures telles que le *Marchand,* le *Chevalier, Clio,* la *Rhétorique,* et surtout les deux figures intitulées *Astrologia* et *Primo mobile,* images charmantes, où, depuis les traits du visage jusqu'aux moindres plis des draperies, chaque forme exprime le « naturalisme », tel que l'entendaient les successeurs de Masaccio, aussi bien qu'un sentiment de l'idéal analogue à celui qui inspirait Botticelli? On ne retrouve pas partout, à la vérité, la même exactitude et la même finesse; des incorrections assez graves, des disproportions, faussent ou enlaidissent l'aspect de certains types à ce point qu'il est au moins difficile d'imputer au maître qui a su si bien figurer l'*Astrologie* les erreurs commises par le dessinateur de *Thalie,* d'*Euterpe*, de *Calliope,* etc.

Les dessins qui ont servi de modèles pour les gravures étaient donc très probablement, ou plutôt très certainement, de différentes mains. On y reconnaît des talents inégaux, une science plus ou moins sûre, mais on y sent, au fond, des inspirations du même ordre, l'influence d'une doctrine commune. Que plusieurs de ces modèles soient dus, comme nous le pensons, au crayon de Botticelli lui-même, tandis que certains autres, — la plupart des *Muses* par exemple, — semblent avoir été fournis par des artistes beaucoup moins habiles, cela peut, quant aux dehors, compromettre l'harmonie de l'ensemble, et cela y nuit en effet. L'unité des tendances néanmoins, les habitudes intimes d'un groupe d'esprits se font jour sous ces apparences diverses, et là même où les imperfections sont le plus évidentes, quelque chose subsiste encore d'un art assez noble en soi, assez bien muni, pour témoigner qu'il vient de bon lieu et pour nous révéler une grande école.

S'il semble permis d'affirmer que les figures composant la suite

en se produisant à Florence, garder quelque chose des apparences et des habitudes consacrées ailleurs. Dans les *Planètes*, estampes bien florentines à coup sûr, plusieurs jeunes seigneurs portent des devises françaises inscrites sur leurs vêtements, parce que, au xve siècle, notre langue était celle de la galanterie et de la chevalerie : pourquoi un recueil d'emblèmes renouvelés à quelques égards des tarots vénitiens n'aurait-il pas emprunté à la langue vénitienne une sorte de titre commercial ou de laissez-passer ?

dite des *tarocchi* ont été dessinées par plusieurs artistes, on ne sera pas moins sûrement autorisé à en attribuer les reproductions à un seul graveur. Nulle inégalité de mérite dans le travail; point de différence dans la manière de procéder, soit pour déterminer les contours, soit pour indiquer les ombres. Celles-ci, depuis la première planche jusqu'à la dernière, sont uniformément rendues au moyen de tailles courtes, rarement entre-croisées, — en tout cas entre-croisées seulement les unes dans un sens presque horizontal, les autres dans une direction oblique, — et, le plus souvent, brusquement interrompues au bord des parties éclairées. Partout aussi, le burin ne pratique que des incisions délicates et, en quelque sorte, à fleur de surface. Il égratigne, on dirait presque qu'il caresse le métal plutôt qu'il ne l'entame, et l'espèce de sérénité avec laquelle il est manié ne se dément même pas là où l'énergie du faire aurait semblé une condition imposée par le sujet, là où les types à reproduire étaient ceux de *Saturne*, de *Jupiter* ou de *Mars*. On doit reconnaître à ces signes que les gravures des *tarocchi* ne résultent pas d'une entreprise collective, et que celui qui les a faites a compté sur ses seules ressources pour mener à fin la besogne; mais peut-être n'arriverait-on à rien de plus, et faut-il se résigner à ignorer le nom de ce graveur, quoi que l'on sache d'ailleurs ou que l'on voie de son talent et de sa fécondité. Laissons donc les écrivains et les curieux choisir tour à tour, et bien malencontreusement, les noms de Finiguerra, de Mantegna, ou, — ce qui serait en réalité moins imprudent, — celui de Baccio Baldini. Qu'il nous suffise, la provenance florentine une fois constatée, d'admirer en eux-mêmes ces précieux spécimens de la gravure primitive, et ne sacrifions pas au regret d'une signature absente ou à la recherche d'un renseignement détourné ce qu'exigent de nous des beautés pittoresques fort présentes et des témoignages sans équivoque d'habileté.

On ne finirait pas d'ailleurs si l'on prétendait résoudre toutes les difficultés, épuiser toutes les questions de détail que soulèverait un examen purement archéologique de ces célèbres estampes. Nous avons parlé des efforts d'érudition dépensés pour justifier la dénomination de « tarots » qui leur avait été donnée : ceux que l'on tenterait après Zani, après



BACCIO BALDINI. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DES « PROPHÈTES ».

Bartsch et bien d'autres, pour établir la priorité de l'une des deux suites entre lesquelles l'opinion hésite, n'exigeraient ni une moindre patience, ni une confiance moins obstinée dans les procédés d'analyse les plus minutieux. Il existe de ce qu'on appelle le *Jeu de cartes d'Italie* deux recueils appartenant à la même époque, identiques quant aux sujets, quant au nombre des planches et aux attitudes des figures (celles-ci toutefois gravées en contre-partie les unes des autres), — voilà le fait. Lequel de ces deux recueils est l'original, lequel la copie? Voilà ce qui a prêté et ce qui peut prêter encore aux discussions et aux conjectures[1]. La qualité un peu différente des papiers employés, les variantes que présentent parfois les accessoires, les proportions de quelques personnages, et jusqu'aux lettres indiquant, au bas des planches, l'ordre dans lequel celles-ci doivent être classées, — tous ces témoignages invoqués pour soutenir un système ou pour combattre le système contraire, nous paraissent en somme moins concluants que le simple rapprochement des résultats obtenus de part et d'autre et les preuves de talent données.

Il est bien certain que l'un des deux recueils, — celui dont les dix premiers feuillets portent la lettre E, au lieu d'un S inscrit aux mêmes places dans le second, — a, sous le rapport du dessin et du style, un mérite fort supérieur. Cela ne suffit-il pas pour que la question de priorité soit tranchée en sa faveur ou, tout au moins, pour qu'il y ait de ce côté de très fortes présomptions? Si l'on suppose en effet, avec Bartsch[2], que la moins bonne des deux séries est la plus ancienne, il faut bien admettre que, par une exception singulière, le premier graveur des *tarocchi* n'avait su profiter ni des exemples, ni des progrès qui s'étaient succédé depuis quelques années. Comment dès lors la médiocrité de son ouvrage aurait-elle éveillé l'esprit d'imitation? Comment, à une époque et dans un pays où l'on avait déjà sous les yeux les nielles de Finiguerra et les estampes de Botticelli ou des siens, se

1. Nous ne parlons bien entendu que des deux suites gravées en Italie au xve siècle. Il ne saurait y avoir d'incertitude pour personne relativement à un troisième recueil, à une série de copies gravées en Allemagne, et dans le siècle suivant, par Jean Ladenspelder qui a marqué de son monogramme quelques-unes de ces pièces.

2. *Le Peintre-Graveur*. Tome XIII.



BACCIO BALDINI. — VÉNUS. — PIÈCE TIRÉE DE LA SUITE DES « PLANÈTES ».

serait-on avisé de prendre pour modèles des pièces si peu propres à soutenir la comparaison avec de pareils travaux ? Il est au moins rare d'ailleurs qu'une copie soit meilleure que l'œuvre originale. Si, contre toute vraisemblance, ce phénomène avait pu se produire ici, il mériterait d'autant mieux d'être signalé à l'attention que, parmi les monuments de la gravure aux diverses époques, on trouverait plus malaisément d'autres occasions de le constater.

Pour achever de mentionner les principaux titres à l'appui de cette réputation indivise qu'on a faite à Botticelli et à Baccio Baldini, il nous reste à dire quelques mots de deux livres ornés de gravures en taille-douce, imprimés à Florence l'un en 1477, l'autre en 1481, et enfin d'un certain nombre de pièces isolées, connues sous la dénomination d'estampes du cabinet Otto, estampes introuvables aujourd'hui en dehors de cinq ou six collections publiques ou particulières.

L'un des deux livres dont il s'agit, *El Monte sancto di Dio*, est le plus ancien recueil de ce genre publié en Italie, j'entends le plus ancien des ouvrages « illustrés », comme on dirait aujourd'hui, par un autre procédé que la gravure en relief[1]. Composé par un religieux siennois, fra Antonio Bettini, depuis évêque de Foligno, ce traité mystique, assez diffus comme la plupart des écrits de l'époque sur des sujets analogues, contient trois estampes. La première représente cette montagne symbolique dont le livre porte le nom, et qui, figurant le chemin du ciel, s'élève, comme une barrière infranchissable pour les uns, comme une échelle de salut pour les autres, entre le royaume

1. Heineken toutefois (*Dictionnaire des artistes*, tome III, page 209) regarde le *Ptolomée* imprimé à Rome comme antérieur au *Monte Sancto di Dio*, quoique ce *Ptolomée* porte la date 1478. Selon lui, les planches au burin que renferme le livre auraient été gravées, au moins en partie, avant 1473. La mort de l'imprimeur qui, à cette époque, en préparait la publication ayant suspendu le travail, ce fut seulement au bout de quelques années que ce travail put être repris. Un nouvel éditeur se chargea de le mener à fin et, comme il le déclare lui-même dans l'avant-propos de l'ouvrage, « il mit en état de paraître les gravures commencées sous la direction de son prédécesseur, maître Conrad » (Conrad Sweynheim). Le fait aurait une véritable importance s'il s'agissait d'une œuvre intéressant l'art proprement dit, d'une suite de compositions analogues à celles qui ornent le *Monte Sancto di Dio;* mais comme les estampes du *Ptolomée* n'accompagnent le texte qu'à titre de simples cartes géographiques, il est juste de reconnaître que, lors même qu'elles auraient été faites avant les gravures du *Monte Sancto*, elles n'en laissent pas moins à celles-ci leur valeur et leur signification à part. D'ailleurs, les deux dates inscrites à un an de distance l'une de l'autre (1477-1478) ne suffisent-elles pas pour lever les scrupules, et ne saurait-on, quant à cette question de priorité, se contenter d'un témoignage matériel aussi explicite?

de Satan et la cité de Dieu. La seconde nous montre Jésus-Christ debout, au centre d'une de ces gloires en forme d'amande *(mandorla)* dont les peintres italiens et, en général, les artistes du xive et du xve siècle, avaient coutume d'environner l'image du Sauveur.

En réalité, sauf la nouvelle destination donnée aux produits de la gravure, il n'y a rien dans ces deux estampes que les estampes isolées appartenant à la même époque ne nous révèlent tout aussi bien. Que le burin figure au pied de la montagne sainte un jeune homme aspirant à en atteindre le sommet, mais retenu encore par les attaches du monde, c'est-à-dire par un ruban, dont le démon se sert comme d'une lesse pour l'arrêter au bout de quelques pas ; ou bien, qu'il cherche ailleurs à nous faire pressentir la majesté divine, qu'il groupe autour du Christ triomphant des chœurs d'anges et de chérubins : quelque chose d'involontairement aimable, de fin, de naïvement élégant, viendra enjoliver cette image des passions humaines ou ces allusions à l'infini. Ici comme dans les *Planètes*, comme dans les figures emblématiques du *Jeu de cartes*, c'est l'instinct de la grâce qui prévaut sur le sentiment de la force. Si cette grâce n'a rien d'efféminé, si elle n'exclut ni la précision, ni même une véritable beauté, les inspirations qu'elle résume comme les formes qu'elle caractérise n'en demeurent pas moins généralement invariables, malgré la diversité des sujets. Jusque dans les scènes de violence on les retrouve ou on les entrevoit, et quelque terrible que soit le thème à développer, quelque hardiesse d'imagination, quelque énergie qu'il exige, le tout ne saurait suffire pour modifier les inclinations raffinées ou pour déconcerter les habitudes de l'art *quattrocentista* florentin.

La troisième vignette du *Monte sancto*, celle qui représente l'*Enfer*, justifierait au besoin notre observation. Rien de moins lamentable que le spectacle de ces supplices en bon ordre et par menues catégories; rien de moins effrayant, malgré tous leurs efforts pour paraître monstrueux et féroces, que ces bourreaux honnêtement occupés d'une tâche dont les victimes, de leur côté, semblent travailler de bonne grâce à faciliter l'accomplissement. Démons et damnés, tous n'ont guère d'autre préoccupation apparente que le respect de l'harmonie linéaire et le



BACCIO BALDINI. — MERCURE. — PIÈCE TIRÉE DE LA SUITE DES « PLANÈTES ».

désir de former des groupes symétriques ; tout, jusqu'au lieu choisi pour servir de théâtre aux châtiments, respire le goût de la méthode, de la régularité, de l'exacte pondération pittoresque. Six excavations pratiquées dans le sol à des intervalles égaux et des deux côtés d'un antre où Lucifer dévore les corps privilégiés de quelques coupables, — un septième trou, creusé au-dessus de la tête cornue du monstre et contenant, comme chacun des six autres, une douzaine de personnages en train d'infliger ou de subir les peines prescrites, — voilà ce que l'artiste a imaginé pour figurer « le royaume de l'éternelle désolation » et pour nous en révéler les mystères.

Certes, il y a loin de ces procédés modestes aux emportements d'esprit et de pinceau, à la manière impétueuse d'un Orgagna, ou aux inspirations que les bas-reliefs extérieurs de la cathédrale d'Orvieto traduisent avec une si lugubre éloquence. Ce ne sont pas seulement les années qui séparent l'école florentine au xve siècle des sculpteurs disciples de Nicolas de Pise et des peintres héritiers de Giotto : la distance n'est pas moindre entre les inclinations ou les traditions que résume chacune des deux époques. Depuis que fra Angelico, Masaccio, Filippo Lippi et tant d'autres ont assoupli et comme attendri l'art en lui donnant pour objet soit l'expression paisible de la foi, soit l'imitation familière du fait; depuis que, par surcroît, l'étude des monuments antiques est venue compliquer d'un commencement d'érudition et de *classicisme* ces progrès dans le sens de la grâce ou de la vraisemblance, — les sombres fantaisies, les énergiques audaces de la pensée ont dû naturellement tomber en discrédit, aussi bien que les rudesses de l'ancien style. L'art florentin a renoncé aux âpres prédications pour les homélies soigneusement travaillées et délicatement persuasives. Les vérités austères ou terribles qu'il proclamait naguère sans hésitation ni réticence, il se contente maintenant de les insinuer; il ne vise plus à soumettre les âmes de haute lutte, il prétend surtout les séduire, et, jusqu'au jour où tonnera la voix de Savonarole, il se laissera aller de plus en plus à faire même de la grâce païenne une des formes légitimes et presque un auxiliaire nécessaire de l'esprit chrétien.

De là son insuffisance en face de certains sujets et les contresens

qu'il lui arrive parfois de commettre ; de là, dans les tableaux sur le *Jugement dernier,* ces apparences bénignes jusqu'à la fadeur ou fantastiques jusqu'au ridicule que revêtent, en regard des élus, ceux que le Souverain Juge a condamnés ou ceux dont il a fait les instruments de ses vengeances. Autant sous le suave pinceau de Jean de Fiesole ou sous la main de tel autre maître *quattrocentista,* l'image des félicités célestes se formule admirablement, autant l'expression devient chétive et le choix des types malencontreux là où il s'agit de la milice infernale et des proies qui lui sont livrées. On dirait que ces peintres par excellence de la béatitude n'avaient la faculté de comprendre ni les agitations ni les difformités d'aucune sorte, et que leurs regards, si habituellement tournés vers le ciel, ne pouvaient s'abaisser sur les hôtes de l'enfer sans se souvenir encore des visions angéliques. Aussi les figures de démons qu'ils imaginent gardent-elles, en dépit de leurs fureurs simulées et de leurs laborieuses grimaces, je ne sais quelle physionomie placide que les damnés à leur tour ne réussissent pas à dépouiller au milieu des flammes. Parmi toutes les œuvres de la peinture toscane postérieures aux travaux des *Giotteschi* et antérieures aux fresques de la Sixtine, peut-être la chapelle décorée par Luca Signorelli, à Orvieto, est-elle le seul exemple d'une entreprise de cet ordre conçue et exécutée avec une sincère puissance. On ne rencontrerait partout ailleurs que des efforts plus ou moins adroits pour s'acquitter d'une tâche importune, et pour feindre des sentiments ou des émotions que, en réalité, les peintres appartenant à la seconde moitié du xve siècle ne savaient plus éprouver.

Quoi de plus facilement concevable dès lors que l'inertie, les hésitations tout au moins, des graveurs florentins dans des cas analogues ? La bonhomie élégante, la fine perception des idées et des choses, toutes les délicatesses dont ils ont, comme les artistes contemporains en général, l'expérience ou l'instinct, expliquent et, jusqu'à un certain point, justifient l'absence des qualités précisément contraires qu'eût exigées une scène telle que l'*Enfer* du *Monte sancto di Dio.* On pourrait invoquer une excuse semblable en faveur des vingt vignettes que contient le *Dante* publié quatre années plus tard (1481) et qui, à

l'exception de deux d'entre elles sorties peut-être du burin de Botticelli lui-même[1], passent pour avoir été gravées par Baccio Baldini d'après les dessins du maître. Comment le crayon et le burin auxquels on doit les gracieuses compositions ou les chastes figures que nous avons citées plus haut se seraient-ils si bien départis de leurs coutumes, si complètement désintéressés des doctrines pratiquées jusqu'alors, qu'ils eussent pu, du jour au lendemain, devenir les dignes interprètes de la



ANONYME FLORENTIN. — LA FONTAINE D'AMOUR.

poésie la plus passionnée, la plus hardie qui fut jamais ? Par quel miracle la recherche de la ligne calme, de la forme exquise, de la beauté sans orgueil, aurait-elle servi de préparation aux combinaisons de lignes tumultueuses, à la véhémence du style, du geste, du mouvement ? Le tort des artistes qui nous ont laissé ces commentaires pittoresques sur la *Divine Comédie,* le vrai reproche à adresser à Botticelli et à Baccio Baldini, ce n'est pas en réalité d'avoir produit une œuvre faible, puisqu'on ne pouvait guère à l'époque où ils vivaient ni faire

1. Ces deux vignettes sont celles qui accompagnent le premier et le deuxième chant.

mieux, ni faire autrement; c'est d'avoir eu la pensée de l'entreprendre, c'est de s'être aventurés, à la fois trop tard et trop tôt, dans une tâche qu'il aurait appartenu à Orgagna d'aborder plus de cent ans auparavant, ou qui, dans le siècle suivant, devait à bon droit tenter Michel-Ange. Les vignettes du *Dante* de 1481 méritent leur célébrité à titre de curiosités bibliographiques et de renseignements sur les premiers développements industriels de la gravure; sous le rapport de l'art proprement dit, elles sont loin d'avoir la même valeur, les aptitudes particulières de l'école ne se laissant deviner ici qu'en raison d'un désaccord entre le mode de traduction et l'esprit du texte, au lieu de trouver, comme ailleurs, leur champ d'expansion naturel et leur exact emploi.

L'application de la gravure au burin et, quelques années plus tard, de la gravure en bois à la décoration des livres devait, en Italie comme ailleurs, avoir pour effet presque immédiat de déposséder la miniature de ses anciens privilèges, ou tout au moins d'en restreindre si bien l'usage que, même avant la fin du xve siècle, les miniaturistes de profession se trouvaient déjà pour la plupart à peu près condamnés à l'oisiveté. Aussi l'un d'eux, Bernardino Ciagnoni de Sienne, se lamentant sur son inaction et sur celle de ses confrères, n'hésitait-il pas à désespérer également du présent et de l'avenir. « Notre art est détruit, écrivait-il, tout le monde ne montrant plus de goût que pour les livres où l'habileté des miniaturistes n'a que faire. Les gens de mon métier n'ont aucune occasion de travailler[1]. »

C'était là un malheur, sans doute; néanmoins, en se substituant à l'art de la miniature, art qui, durant tout le moyen âge, avait produit tant de petits chefs-d'œuvre, la gravure ouvrait une ère si féconde à d'autres égards, elle fournissait à la pensée humaine des formes

1. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, tome Ier, page 267. Le même recueil nous donne de nombreux détails tirés de l'*Archivio delle Decime*, à Florence, sur l'état misérable auquel se trouvaient réduits des artistes ayant jusqu'alors facilement vécu de leur travail. L'abandon de la calligraphie et de la miniature au profit de l'imprimerie et de la gravure n'eut pas lieu toutefois sans rencontrer les résistances ou sans provoquer les dédains publics de plus d'un défenseur obstiné des anciens usages. Un des principaux représentants du commerce des livres en Italie au xve siècle, Vespasiano de Bisticci, ne mentionne dans ses écrits l'imprimerie qu'une seule fois, et pourtant il vécut jusqu'en 1497. A propos de la bibliothèque du duc d'Urbin, bibliothèque qu'il avait en partie formée, il constate avec orgueil qu' « elle ne contient aucun livre imprimé. Le duc, ajoute-t-il, en aurait rougi ».



ANONYME FLORENTIN. — ROMULUS ET RÉMUS.

d'expression si facilement populaires, des moyens de publicité si sûrs, qu'on devait trouver dans un pareil progrès une compensation suffisante au vide qui allait se produire ailleurs. En outre, et quoi qu'en dît Bernardino Ciagnoni, tout n'était pas si complètement fini pour l'art de la miniature qu'il n'eût plus désormais qu'à quitter la place. Dans combien de charmants ouvrages ne devait-il pas encore vivre et se continuer même pendant le cours du XVI[e] siècle, même au temps où la gravure italienne avait achevé de se perfectionner sous le burin de Marc-Antoine! Quelque nuisibles qu'elles pussent être aux intérêts des représentants de l'ancienne méthode, les innovations introduites par les graveurs de vignettes en taille-douce ou, bien peu après, par les graveurs de vignettes en bois, n'étaient donc pas ce que le miniaturiste siennois appelait la « destruction » absolue de son art. Elles avaient en réalité pour objet d'assurer à la gravure une part du domaine dont la miniature était jusqu'alors restée seule en possession, et de mettre ainsi à la portée du plus grand nombre l'équivalent des avantages réservés naguère à quelques privilégiés.

Il convient de faire remarquer au surplus que, contrairement à ce qui se passe vers la même époque dans les autres pays, c'est sans aucune ruse matérielle, sans aucune arrière-pensée de contrefaçon, que les graveurs italiens livrent aux acheteurs les estampes jointes par eux à un texte. Tandis qu'en Allemagne, dans les Pays-Bas, en France même, les premières « illustrations » gravées de livres affectent les apparences des miniatures et dissimulent en quelque sorte le procédé qui les a produites sous le travail après coup du pinceau; tandis que les couleurs dont ces planches sont couvertes tendent à tromper le regard, ou tout au moins à l'intriguer, les estampes florentines qui accompagnent la prose du *Monte sancto di Dio* ou les vers du poème de Dante se donnent franchement pour ce qu'elles sont; elles ne visent nullement à prendre l'aspect accoutumé des miniatures, à séduire les yeux par d'autres moyens que leur mode d'exécution spécial et leur physionomie propre. Il en sera de même, à la fin du siècle, des vignettes gravées en bois pour l'ornement des livres que publieront les éditeurs dans les différentes villes de l'Italie. Jamais ou presque

jamais l'enluminure n'y vient se superposer aux travaux exécutés par les graveurs, ou si, par exception, quelques touches au pinceau s'ajoutent çà et là sur les épreuves que ceux-ci ont tirées, c'est avec une délicatesse et une sobriété telles qu'on ne saurait voir dans cette addition à l'œuvre primitive qu'un simple complément, un pur moyen décoratif, analogue à celui qu'employaient les sculpteurs toscans de la même époque lorsqu'ils doraient sur quelques points les parties accessoires d'une figure en marbre ou d'un bas-relief[1].

On a vu que, dans la période comprise entre les années où la gravure florentine ne faisait encore que fournir aux orfèvres des secours ou des exemples pour leurs travaux et l'époque où elle fut pour la première fois appliquée à l'ornement des livres, un certain nombre d'estampes avaient paru, les unes isolément, comme *Jésus devant Pilate* et la *Flagellation;* les autres à l'état de suites, comme les *Prophètes*, les *Sibylles,* les *Planètes*, etc.; mais ces diverses pièces sans destination fixe, ces images de sainteté ou de fantaisie publiées un peu au hasard du moment, ne pouvaient guère servir qu'à familiariser les regards du public avec les procédés de l'art nouveau. Quant au parti à tirer de la gravure en l'appropriant à des besoins ou à des usages déterminés, il ne semble pas que les œuvres composées par Botticelli et gravées par Baccio Baldini aient eu pour raison d'être, au début, des préoccupations de cette espèce. Bientôt cependant d'autres pièces produites sous la même influence et, probablement, par les mêmes mains, étaient venues mêler de plus près la gravure à la fonction journalière et au mouvement de l'industrie. Les estampes à Florence commencèrent à

1. L'exemplaire du *Jeu de Cartes d'Italie* que possède la Bibliothèque nationale offrirait un de ces rares spécimens de l'association du pinceau aux travaux de la gravure proprement dite. Dans les figures dont le recueil se compose, certains détails d'ajustement ou d'ornement apparaissent revêtus d'une légère couche d'or; nous avons vu un autre exemplaire dans lequel les mêmes parties sont, très légèrement aussi, teintées en jaune, mais nulle part on ne surprendrait l'indice d'une prétention quelconque à donner le change sur les moyens employés, et à convertir en simulacre des procédés de la miniature ces enluminures appliquées à plat sur quelques points de la gravure seulement. — On sait qu'il n'en est pas ainsi des premières estampes allemandes ou néerlandaises faites pour accompagner un texte. La plupart de celles que l'on rencontre dans les livres imprimés ou manuscrits sont peintes à l'aquarelle d'un bout à l'autre, souvent même avec des empâtements à la gouache qui recouvrent presque complètement le travail du burin. Il y a là évidemment un parti pris de contrefaire les œuvres de la miniature fort différent de la méthode réservée et de la sincérité en pareil cas des graveurs italiens.



LA PRUDENCE. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DITE « LE JEU DE CARTES D'ITALIE ».



LE MARCHAND. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DITE « LE JEU DE CARTES D'ITALIE ».

n'être plus de simples feuilles volantes circulant de main en main; elles devinrent des éléments de décoration pour des objets usuels. On s'en servit, comme naguère on se servait des plaques niellées ou des petits panneaux peints, pour orner des coffrets, des boîtes à bijoux, des bonbonnières, ou bien on les colla sur d'autres objets du même genre comme une sorte d'étiquette avec les armes ou la devise, le nom ou le portrait du possesseur.

C'est au moins ce que l'on est autorisé à présumer, en raison de la forme toute particulière que présentent certaines estampes connues sous le nom d' « estampes du cabinet Otto », et qui, après avoir été pendant de longues années immobilisées dans ce cabinet célèbre, sont venues assez récemment enrichir : en Angleterre, le *British Museum*, et la collection du collège Harvard, à Cambridge; — à Vienne, la collection Albertine; — en France, notre Bibliothèque nationale; enfin la collection de M. le baron Edmond de Rothschild, à Paris, et celle de M. Dutuit, à Rouen[1].

Ces pièces, toutes de forme ronde ou ovale et de dimensions à peu près égales, représentent pour la plupart deux figures placées de chaque côté d'un cercle ou d'un écusson dont le champ resté vide semble attendre la main du dessinateur. N'y a-t-il pas lieu de penser en effet que cet espace n'avait été ainsi réservé que pour recevoir plus tard quelque ornement complémentaire, quelque emblème en rapport soit avec la qualité de celui ou de celle à qui l'estampe devait appartenir, soit avec les sentiments ou les vœux de la personne qui l'offrait? La fragilité naturelle des objets avec lesquels des gravures de cette espèce paraissent avoir été destinées à faire corps n'a pas permis sans doute qu'aucun d'eux parvînt jusqu'à nous; mais l'état où se trouve, au *British Museum,* une des estampes détachées provenant de la collection Otto, ne laisserait pas de justifier jusqu'à un certain point notre hypothèse. Au milieu de l'estampe dont il s'agit, et dans l'intérieur du cercle auprès duquel se tiennent, d'un côté, une jeune femme, de

1. On trouvera le catalogue exact de ces précieuses estampes et l'indication des établissements publics ou des collections où elles sont aujourd'hui conservées, dans un travail de M. G. Duplessis que contient le tome XXXVI des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* travail intitulé : *Mémoire sur vingt-quatre estampes italiennes du XVe siècle.* Paris, 1876.

l'autre un élégant jeune homme, on voit tracées assez négligemment à la plume les armoiries de la famille des Médicis, comme si l'auteur de ce rapide croquis avait voulu, par un essai préalable, se rendre compte de l'effet que produirait ensuite sur une autre épreuve la même décoration héraldique plus soigneusement exécutée [1]. Ailleurs des inscriptions galantes, gravées sur des banderoles flottant autour de figures ou d'ornements allégoriques, semblent s'approprier d'avance aux intentions que pourrait avoir l'acheteur, en sorte que celui-ci, l'emplette une fois faite, n'aura plus, pour achever d'en préciser l'emploi, qu'à recourir à la plume ou au pinceau là où le burin aura laissé le champ libre. Ainsi une des estampes Otto appartenant à la Bibliothèque nationale porte ces mots gravés à côté de deux figures en regard l'une de l'autre : AMOR VVOLFE E DOVE FE NONNE AMOR NON PUO, (c'est-à-dire : *Amour veut foi et où foi manque amour ne peut être*) ; sur une autre que possède le *British Museum* la même inscription se retrouve au-dessus d'une figure de femme représentée seule et couchée à terre; sur d'autres pièces enfin on lit, au milieu des détails de la composition même, soit un nom de femme comme MARIETTA, soit un nom caractérisant une vertu comme celui de PVRITA, soit une devise comme SEMPER, AMEDROIT, etc. Partout une allusion toute prête, suivant les convenances ou les désirs de chacun, à des engagements pris ou à prendre, à une promesse de fidélité ou à une déclaration d'amour, à des sentiments en un mot dont l'expression pourrait trouver sa place sur un coffret de mariage aussi bien que sur tel autre objet offert dans des circonstances plus mystérieuses ou dans un dessein moins légitime; partout aussi, à ce qu'il semble, la faculté laissée par le graveur à quiconque achètera ses œuvres d'y attacher, au moyen d'additions écrites ou peintes, une signification spéciale, et de les approprier plus directement à l'usage personnel qu'il en voudra faire [2].

1. Sur deux autres pièces de même provenance, appartenant, la première au *British Museum*, la seconde au collège Harvard, à Cambridge, on lit, pareillement tracés à la plume et d'une écriture aussi ancienne, ces mots : *Dammi conforto*, et : *O Amore te q.a* et *piglia q.*

2. Un fait matériel relevé par M. Duplessis dans la description qu'il donne (nº 22) d'une des estampes Otto conservées au *British Museum*, tendrait à confirmer ce que nous avons dit de la



L'ASTROLOGIE. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DITE LE « JEU DE CARTES D'ITALIE ».



FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DITE « LE JEU DE CARTES D'ITALIE ».

Quoi qu'il en soit, — et cela ajoute une valeur singulière à ces pièces déjà si remarquables, si intéressantes en elles-mêmes, — chacune des estampes qui avaient fait partie de la collection Otto est restée jusqu'à présent à l'état d'épreuve unique, sauf deux ou trois dont on connaît deux exemplaires [1]. Par quelle étrange bonne fortune le premier possesseur de ces précieux monuments de l'ancienne gravure florentine a-t-il pu les trouver réunis, et comment s'expliquer que jusqu'à l'époque où nous sommes, d'autres épreuves des mêmes pièces n'aient jamais, même isolément, reparu nulle part? Toujours est-il que, vers 1750, un archéologue bien connu, le baron de Stosch, réussit à découvrir à Florence et qu'il s'empressa d'acquérir ces vingt-quatre estampes qui devaient pendant tant d'années faire envie à tous les conservateurs des grandes collections publiques, à tous les amateurs et à tous les curieux. Léguées par lui à un de ses amis qui habitait Berlin, M. Muzel, puis, mises en vente après la mort de celui-ci, elles devenaient en 1783 la propriété d'un négociant de Leipzig, M. Otto, qui jusqu'à la fin de sa vie en garda l'ensemble avec un soin jaloux, et dans la famille de qui elles furent ensuite intégralement conservées jusqu'en 1852, époque où l'on dut se résoudre à les vendre. Une fois pourtant, une seule fois, M. Otto avait consenti à se séparer d'une de ces pièces qui lui étaient si chères et auxquelles son nom devait rester attaché. Il est vrai que celui au profit de qui l'exception était faite méritait bien à tous égards une pareille faveur, puisqu'il s'agissait ici du bon et savant abbé Zani. L'estampe dont M. Otto lui fit don était, — c'est Zani qui nous l'apprend lui-même [2], — celle qui représente *l'Ange et Tobie,* et que le *British Museum* possède aujourd'hui [3]. Ajoutons que, dans une note écrite au bas de cette épreuve qu'il déclare à bon droit « unique », Zani déclare aussi que « l'auteur du

destination probable de ces pièces, au moment où elles furent faites. « Un écusson blanc, dit-il, dont on voit une partie à gauche de l'estampe et une autre partie à droite, indique que les deux extrémités de cette estampe devaient se rejoindre et se raccorder. » A quoi bon une pareille disposition si, au lieu de correspondre à la forme et aux dimensions données d'une boîte ou d'un couvercle, la pièce ainsi préparée n'avait dû être qu'une estampe à placer dans un cadre ou dans un portefeuille?

1. Par exemple, la pièce que M. Duplessis a cataloguée sous le n° 11, et dont une épreuve se trouve au *British Museum*, une autre dans la collection de M. le baron Edmond de Rothschild, à Paris.

2. *Enciclopedia*, etc. Parte seconda. Tome IV, page 19.

3. Cette pièce porte le n° 20 dans le catalogue de M. Duplessis.



LE VALET. — FIGURE TIRÉE DE LA SUITE DITE « LE JEU DE CARTES D'ITALIE ».

travail doit être Alessandro Filipepi dit Botticelli, et la date de ce travail même une année postérieure de très peu à l'année 1460 ».

Nous pensons, quant à nous, que la pièce représentant *l'Ange et Tobie* et, en général, les autres estampes provenant de la collection Otto, n'ont dû être faites qu'un certain nombre d'années plus tard, et cela pour deux raisons : d'abord, parce que Botticelli dont la participation à l'entreprise, au moins comme dessinateur, semble incontestable, n'avait encore que treize ans en 1460; ensuite, parce que le graveur ou les graveurs, auteurs des estampes de la collection Otto, ont fait preuve dans ce travail d'un talent assez expérimenté déjà, d'une science pratique relativement assez avancée, pour qu'il soit difficile de supposer que de pareils progrès aient pu s'accomplir avant la fin de la période où l'on en était encore aux premiers essais du moyen. Si, comme il y a lieu de le croire, c'est Baccio Baldini qui a gravé la plupart de ces pièces, il faudrait, en acceptant la date proposée par Zani, admettre aussi que, dès cette époque, Baldini était aussi habile, plus habile peut-être que lorsqu'il gravait, dix-sept ans plus tard, le *Monte sancto di Dio*. En raison même du mérite des estampes Otto et des caractères qui les distinguent, ne serait-on pas mieux fondé à penser et à dire qu'elles ont dû être faites vers le même temps que celles du *Monte sancto*, par conséquent à une date beaucoup plus rapprochée de l'année 1480 que de cette année 1460, un peu aventureusement indiquée par Zani? — Mais c'est trop insister sur une question de pure chronologie; le plus sûr comme le plus court sera de s'en tenir à l'examen direct des pièces dont il s'agit, et de laisser là les hypothèses ou les chicanes sur quelques années de plus ou de moins qu'elles peuvent avoir.

Si, au premier coup d'œil jeté sur ces précieuses pièces, il ne peut y avoir d'hésitation, quant au nom du dessinateur qui en a fourni les modèles, si le caractère des types choisis et la grâce un peu bizarre des formes révèlent, nous l'avons dit, sans équivoque le goût et la manière de Botticelli, le graveur qui a reproduit ces compositions ou ces figures ne nous paraît pas moins aisément reconnaissable. C'est certainement celui à qui l'on doit les *Sibylles*, les *Prophètes* et



BACCIO BALDINI — PIÈCE DE LA COLLECTION OTTO

Héliog & Imp A Durand



ANONYME FLORENTIN. — LA SAINTE VIERGE ET SAINT THOMAS.

plusieurs autres estampes mentionnées déjà dans le présent chapitre. Mêmes procédés de travail, même faire simple parfois jusqu'à l'aridité, égal jusqu'à la monotonie; mais aussi même instinct de la ligne élégante, de l'expression nette, du dessin, sinon très correct, au moins très raffiné. Certains détails d'ailleurs que l'on retrouve identiquement traités dans d'autres œuvres de Baldini, certaines figures déjà gravées par lui d'après Botticelli et qui reparaissent ici presque sans modifications, tout démontre ou achève de prouver la part prise par chacun des deux artistes à l'exécution des planches de la collection Otto. Ainsi, dans celle où l'on voit deux figures soutenant une sphère au-dessus d'un cercle qui occupe le centre de la composition et au bas duquel se dessine une tête ailée d'enfant, le jeune homme placé à gauche rappelle par son attitude, par le costume qu'il porte, comme par la disposition même des travaux du burin, un autre jeune homme mis en scène par les mêmes artistes dans la pièce dite *la Lutte de la civilisation et de la barbarie;* la seconde figure, — celle d'une jeune femme, à droite, — reproduit presque littéralement l'*Ariane,* dans l'estampe qui représente le *Labyrinthe de Crète.* On pourrait au surplus dire de cette figure qu'elle était pour Botticelli un type de prédilection, et comme sa signature pittoresque; car non seulement elle a sa place dans plusieurs dessins du maître ou dans des gravures faites d'après lui, mais on la retrouve dans quelques-uns de ses tableaux, notamment dans la *Naissance de Vénus,* au musée des Offices.

Les estampes de la collection Otto sont, nous le répétons, un des spécimens les plus significatifs des talents réunis de Baccio Baldini et de Botticelli; mais l'influence exercée par celui-ci sur d'autres que le graveur dont il avait fait son auxiliaire habituel, le rôle qui lui appartient dans le mouvement général et dans l'histoire des premiers progrès de la gravure à Florence, tout cela s'accuse aussi et achève de se définir dans un certain nombre d'œuvres que Baldini n'a pas gravées bien que la plupart des écrivains ou des amateurs les lui attribuent, et qui, tout inférieures qu'elles sont à ses travaux authentiques, n'en témoignent pas moins du crédit et des privilèges attachés aux exemples de Botticelli.

N'est-ce pas en effet d'après des dessins du maître qu'ont été gravées des planches comme celles qui représentent *la Vierge entourée de saints,* au nombre desquels on voit saint Dominique, agenouillé au premier plan et recevant le rosaire, — les *Œuvres de miséricorde* ou la *Prédication de fra Marco,* du monastère de Monte Santa Maria in Gallo, — plusieurs pièces encore qui se rapprochent de celles-là par les caractères de la composition et de l'exécution matérielle? En tout cas, parmi les estampes florentines de cette époque, il en est une, — le *Triomphe de Paul-Émile,* — qui nous paraît mériter une attention particulière parce que, outre ce qu'elle a d'intéressant en elle-même, elle peut servir à nous expliquer l'origine d'autres pièces avec lesquelles elle est, au point de vue de la pratique, en complète conformité.

Heineken (*Dictionnaire des Artistes,* tome III, page 215) attribue la gravure même de cette pièce à Botticelli, qui cependant, s'il est pour quelque chose dans l'œuvre, n'en aura tout au plus fourni que le dessin. D'autres ont pensé que le *Triomphe de Paul-Émile* avait été gravé par Baccio Baldini. A notre avis, si cette planche devait figurer parmi les travaux de l'artiste, elle ne pourrait y trouver place qu'à titre de reproduction, à peu près contemporaine, de l'estampe originale que Baldini aurait faite et qui n'a pas survécu : reproduction analogue par la rudesse du travail ou plutôt identique à plusieurs autres copies d'après le même graveur et aux retouches qu'ont subies certaines planches, de sa main ou de celle de Botticelli, fatiguées par un premier tirage, — la grande planche en deux parties, par exemple, dont nous avons parlé plus haut, et qui représente, à droite, *Jésus-Christ devant Pilate,* à gauche, la *Flagellation.*

Or, quel est ce graveur tantôt copiste, tantôt restaurateur malhabile des œuvres d'autrui? A qui imputer ces imitations ou ces rééditions dont on a, en général, assez peu approfondi l'examen, et que l'on s'est contenté, pour abréger les choses, de classer pêle-mêle avec les travaux primitifs? Le *Triomphe de Paul-Émile* peut fournir une indication à ce sujet. On lit en effet dans une partie assez peu apparente de la scène, sur l'épaisseur dans l'ombre d'une pierre placée vers le bas, ces sept lettres : GIA.GHER; c'est-à-dire, vraisemblable-



ANONYME FLORENTIN. — LE TRIOMPHE DE PAUL-EMILE

Lallement & Cie Imp





ANONYME FLORENTIN. — L'ASCENSION.

ment, *Giacomo, Giacinto* ou *Gian Gherardo* ou *Gherardi.* S'agit-il ici du miniaturiste florentin Gherardo, né en 1432, mort en 1495, qui, suivant le témoignage de Vasari, aurait gravé quelques planches vers la fin de sa vie [1] ? Est-ce simplement un de ses homonymes ignorés que cette signature mettrait en cause? En tout cas, si le nom dont ces lettres paraissent être les initiales est bien celui du graveur de *Paul-Émile,* c'est aussi sous le même nom qu'il faudrait ranger, — car elles proviennent évidemment de la même main, — diverses pièces classées un peu à l'aventure parmi les ouvrages de Baldini. Le lot de ce Gherardo, quel qu'il soit, deviendrait ainsi distinct de la part afférente à Baccio Baldini avec qui l'on a coutume de le confondre, et l'œuvre de celui-ci gagnerait ainsi en authenticité et en valeur ce qu'il pourrait perdre en volume.

Le caractère général des estampes que nous avons mentionnées jusqu'ici, nielles ou imitations de nielles, sujets sacrés ou sujets de fantaisie, pièces allégoriques ou familières, — ce qui, malgré la diversité des thèmes choisis, relie entre eux tous ces ouvrages et leur donne jusqu'à un certain point une physionomie commune, c'est, dans les intentions, la recherche de l'expression délicate, et, dans le style, la prédominance de la grâce. Parmi les estampes florentines appartenant au xve siècle, quelques-unes pourtant, par l'extrême vigueur de la composition et du faire, sembleraient démentir les prédilections ordinaires de l'école et donner tort à ceux qui l'accusent de ne savoir ni sentir, ni traiter les sujets violents. Personne assurément, en face de la grande pièce gravée par Antonio Pollaiuolo et connue sous le nom des *Gladiateurs,* ne s'avisera de reprocher à l'artiste qui l'a faite l'abus ou même la préoccupation de la grâce. Le moyen de reconnaître ou seulement de soupçonner des gens en parenté avec les beaux adolescents des estampes Otto ou avec les seigneurs aux riches

1. C'est ce qu'il serait au moins difficile d'admettre, les trois ou quatre estampes que l'on connaît de Gherardo, le miniaturiste, n'étant que des imitations presque littérales du style et des procédés de Martin Schongauer, pour qui, dit Vasari, l'artiste florentin professait la plus vive admiration. Il n'est guère possible non plus, et pour les mêmes motifs, de partager l'opinion d'Ottley qui attribue à ce même Gherardo une planche, assez lourdement gravée d'ailleurs, représentant la *Mort de Virginie.* (Voy. *An Inquiry,* etc., page 458.)

costumes des *Planètes*, dans ce groupe de combattants aussi desséchés, aussi grimaçants, aussi dévêtus qu'hommes puissent être ? S'il y a ici quelque excès, il ne résulte pas, cela est évident, d'une application trop grande à envisager et à traduire le côté séduisant des choses ; il consiste bien plutôt dans l'étude intraitable, dans l'imitation à outrance de la forme crispée par les efforts du moment ou amaigrie par les fatigues antérieures. Et cependant, sous cette apparente fureur *naturaliste*, sous ces dehors agressifs, sous ce style hargneux, pour ainsi dire, à force de rigueur, on devine une imagination et une main foncièrement ennemies de ce qui est laid ou vulgaire ; quelque chose survit d'un sentiment instinctif de l'idéal, d'un art exquis en soi et inspiré de haut. Tels sont en effet les caractères et les privilèges de ce charmant art florentin, quelque tâche qu'il aborde, quelque moyen d'expression qu'il emploie, à quelque tentation qu'il cède. Même aux époques les plus voisines des débuts, il a le don, le don unique, de se montrer naïf sans niaiserie, inexpérimenté sans fausse honte, curieux de la vérité palpable sans entraînements matérialistes ; même lorsqu'il fait le plus ouvertement acte de bizarrerie ou lorsqu'il analyse avec le plus de scrupule la réalité, il est aussi loin de s'abandonner à la pure fantaisie que de s'immobiliser, comme l'art allemand, dans la pratique étroite d'un système, dans l'imitation à la fois raide et déchiquetée du fait. De même que les fresques peintes par Andrea del Castagno laissent percer ces arrière-pensées ou ces instincts à travers les étrangetés du style, les rares estampes que Pollaiuolo a gravées trahissent, malgré leurs semblants de sauvagerie, ce goût inné pour les choses d'élite. Elles n'ont de farouche que le premier aspect, et, pour en démêler la noblesse intime, il n'est pas besoin de beaucoup de temps ni de beaucoup de clairvoyance.

A ne considérer d'ailleurs dans les *Gladiateurs* que les procédés de l'exécution, les « travaux » mêmes du burin, on ne saurait méconnaître les progrès accomplis en ce sens par Pollaiuolo et l'utilité des exemples qu'il donnait[1]. Jusqu'alors les graveurs florentins n'avaient

1. Il n'est pas possible de mettre en doute l'authenticité de cette importante pièce, puisque, contrairement à l'usage des graveurs appartenant à la même époque et au même pays, Pollaiuolo a



ROBETTA. — LA RÉSURRECTION.

opéré que dans des proportions et sur une surface très restreintes, soit qu'ils préparassent simplement des planches pour la niellure, soit qu'ils fissent de véritables estampes. Les plus grandes parmi celles-ci, — les *Planètes* par exemple et les deux premières vignettes du *Monte Sancto,* — ne dépassent pas en hauteur 25 ou 30 centimètres; elles n'ont guère en largeur que les deux tiers de cette dimension, tandis que chacune des figures gravées par Pollaiuolo occupe à elle seule un espace au moins équivalent. Il fallait donc, en raison de ces développements matériels, un surcroît de certitude dans les intentions et dans la pratique; il fallait que l'artiste insistât sur la définition de chaque forme, sur chaque détail du modelé, avec une rigueur qui eût été déplacée, ou plutôt impossible, dans les travaux microscopiques des *niellatori* et dans les travaux succincts de leurs premiers successeurs.

En outre, Pollaiuolo avait à représenter des hommes nus de la tête aux pieds, se dessinant, non plus sur un fond d'architecture ou de riant paysage, mais sur un fourré d'arbustes rabougris et de broussailles. Quoi de moins favorable que ces conditions, quoi de plus sévère qu'une pareille donnée, et comment, à une époque où l'art de la gravure était si neuf encore, trouver le secret d'intéresser le regard par un mode d'exécution suffisamment habile? Pollaiuolo y réussit cependant. Si les contours qu'a creusés son burin n'ont pas encore cette plénitude et cette souplesse dont Marc-Antoine devait trouver le secret au commencement du siècle suivant, du moins ils accusent le mouvement et enveloppent la forme intérieure avec une fermeté qui n'est déjà plus de la sécheresse. Si les parties que ces contours circonscrivent manquent un peu de relief et, quelquefois, d'exactitude, elles ne présentent pas en général ces incorrections formelles ou ces lacunes qui, dans les figures nues gravées par Baccio Baldini pour les divers chants de l'*Enfer,* faussent tantôt les relations nécessaires et naturelles

signé son œuvre. On lit, inscrits en toutes lettres sur un cartel suspendu aux branches d'un arbre à gauche, ces mots : *opus Antonii Pollaioli florentini.* Quant à la date, elle doit être antérieure à l'année 1484, la gravure des *Gladiateurs* étant, nous dit Vasari, déjà achevée et publiée, au moment où Innocent VIII, qui venait de succéder à Sixte IV, appela à Rome le maître florentin pour lui confier l'exécution du riche tombeau qui orne encore aujourd'hui la chapelle du Saint-Sacrement, dans la basilique de Saint-Pierre.

des muscles, tantôt la structure même du corps humain. Tout est interprété par Pollaiuolo, sinon sans quelque erreur çà et là, au moins sans contresens essentiel. Bien que les moyens de traduction soient encore des plus simples, bien que les tailles, disposées sans le secours des hachures, aient presque partout une épaisseur, une longueur et une direction uniformes, on devine un savoir déjà profond et une singulière hardiesse sous ces inexpériences ou cette aridité de la pratique. On sent enfin qu'il y a là, pour le métier aussi bien que pour l'art, le gage d'un progrès prochain, l'achèvement tout au moins des conquêtes antérieures, et que, la voie une fois ainsi aplanie ou élargie, de nouveaux talents ne tarderont pas plus à se mettre en marche que de nouveaux horizons à se découvrir.

Les œuvres de Pollaiuolo, — nous avons eu l'occasion de le dire ailleurs, — marquent donc une époque de transition entre le premier âge de la gravure italienne et le moment où l'art, entré désormais dans sa période virile, use résolument de toutes ses forces et se montre à la hauteur de toutes les entreprises. Ce n'est plus à Florence toutefois qu'appartiendra, dans cette seconde phase, le privilège de la fécondité et des succès. Il semble qu'après avoir coup sur coup donné naissance à des talents tels que Finiguerra, Botticelli, Baldini, Pollaiuolo, l'art florentin se repose épuisé par cette production rapide. Même avant la venue de Marc-Antoine, les preuves principales d'habileté sont faites en dehors de la Toscane, et si, aux approches ou au commencement du XVIe siècle, les nombreuses planches gravées par Robetta ne laissent pas de continuer, d'augmenter même la bonne renommée de l'école florentine, un pareil résultat est dû bien moins au mérite personnel du graveur qu'aux qualités intrinsèques de ce qu'il traduit, au charme ou à la majesté de ses modèles.

Robetta en effet n'a par lui-même qu'un talent médiocre. Sa manière est le plus souvent dure et sèche, son dessin assez pauvre, son burin plutôt inquiet qu'agile. Parmi toutes les œuvres qu'il a laissées[1], à peine trouverait-on à signaler quelques têtes où la finesse

1. Bartsch (tome XIII, page 393 et suiv.) n'en mentionne que vingt-six, mais on peut ajouter à ce chiffre une douzaine de pièces non moins authentiques qui se trouvent aujourd'hui disséminées dans



ROBETTA. — LE SACRIFICE DE CAÏN ET D'ABEL.

vraiment florentine de la physionomie rachète en partie la maigreur du travail[1]. Ajoutons que, le premier peut-être, il donna l'exemple,



ANONYME FLORENTIN. — LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ.

trop bien suivi après lui, de ces plagiats au moyen desquels un frag-

les collections de notre Bibliothèque nationale, du Musée britannique, des bibliothèques de Dresde, d'Amsterdam, de la bibliothèque Corsini, à Rome, et porter ainsi à quarante environ le nombre des pièces dont se compose l'œuvre gravé de Robetta.

1. Celle d'une *Vierge* entre autres décrite par Bartsch sous le n° 12, et surtout la tête d'*Ève*, dans la plus grande des trois estampes représentant *Adam et sa famille*.

ment d'architecture ou de paysage tiré de quelque estampe allemande vient, pour les besoins de la composition, avoisiner des figures conçues et exécutées dans le pur goût italien; mais, souvent aussi, Robetta eut le bon esprit de choisir, pour les reproduire sur le cuivre, des scènes tracées par le crayon ou par le pinceau de Filippino Lippi, et quelque préjudice extérieur qu'amène une pareille transformation [1], les œuvres originales n'en gardent pas moins dans les copies un fonds de beauté et une signification pittoresque sur lesquels les infidélités ou les maladresses du graveur ne sauraient ni donner le change, ni prévaloir.

Ainsi, lorsque les graveurs florentins en viennent, après un demi-siècle de progrès, à discontinuer leurs efforts et à se décourager du mieux, ils rendent encore à l'art national ce grand service d'en propager les enseignements, d'en populariser les produits [2]. Ce que la gravure perd ou ce qu'elle néglige d'acquérir au point de vue technique, la peinture, la sculpture, l'architecture même, le gagnent grâce à elle en publicité, et le surcroît de faveur que dès le commencement du XVIe siècle les travaux du burin procurent aux beaux ouvrages dans tous les genres peut compenser ce que ces travaux ont en eux-mêmes d'imparfait. Le moment au surplus n'est pas venu encore de mesurer la portée de ce mouvement. Avant d'examiner ce qui advient de la gravure au temps où apparaissent les premiers *cinquecentisti*, il faut jeter un coup d'œil sur les entreprises qu'elle tente en dehors des ateliers florentins, et interroger quelques-unes des œuvres où l'art s'essaie dans le nord-est de l'Italie.

1. On appréciera ces dommages en voyant ce que sont devenues sous le burin de Robetta deux charmantes figures allégoriques, — la *Poésie* et la *Musique*, — peintes à fresque par Filippino Lippi dans la chapelle des Strozzi, à Santa Maria Novella de Florence.

2. Parmi les œuvres des graveurs florentins antérieurs à Robetta, on n'en trouverait que bien peu qui aient été faites d'après d'autres originaux que des dessins. En dehors des planches dont le crayon lui avait fourni les modèles, Baldini par exemple n'a gravé, à notre connaissance, que l'*Enfer* d'après la fresque de Bernardo Orgagna au Campo Santo de Pise, et le portrait de *Dante* d'après le tableau du Dôme de Florence, dont nous avons parlé. Une épreuve de la seconde de ces deux planches se voit au commencement d'un exemplaire manuscrit de la *Divine Comédie*, conservé dans la bibliothèque Laurentienne.

CHAPITRE III

Les graveurs padouans et vénitiens. — Andrea Mantegna. — Girolamo Mocetto. — Giulio Campagnola. — Jacopo de Barbarj. — Copistes et imitateurs de Mantegna : Zoan Andrea et Giovan Antonio da Brescia.



FIN de résumer les caractères qui distinguent des pièces florentines gravées au xv[e] siècle les estampes produites à la même époque dans les villes du nord-est de l'Italie, Zani s'est borné à nous transmettre l'observation suivante : « Il est très certain, dit-il, qu'au temps des premiers essais de la gravure, l'Italie vit se former deux écoles complètement différentes l'une de l'autre : l'école florentine et l'école vénitienne; car on peut réunir à celle-ci l'école de Padoue et l'identifier avec elle. En général, les gravures vénitiennes sont d'un travail fin, doux et moelleux *(pastoso)*. Elles ne nous montrent chacune qu'un petit nombre de figures, tracées dans d'assez grandes proportions et dont les extrémités sont traitées avec un art admirable. Dans les estampes florentines, au contraire, le faire plus large a moins de douceur et de souplesse; quelquefois même, il est un peu dur. Les figures, petites, apparaissent ici en grand nombre, et les extrémités n'ont pas autant de beauté [1]. »

Rien de plus vrai si, comme l'entend Zani, on se contente d'opposer aux premières gravures faites à Florence les gravures plus récentes dues à des artistes vénitiens; c'est-à-dire si, en accommodant un peu la chronologie aux besoins de la cause, on choisit pour termes de comparaison des œuvres séparées en réalité par l'intervalle de près d'un demi-siècle. Il est clair qu'en regard des planches qu'a gravées par exemple Giulio Campagnola, les nielles florentins ou les

1. Zani, *Materiali*, etc., page 57.

estampes de Baccio Baldini feront d'autant mieux ressortir ce que la manière du maître vénitien a de souple et de « moelleux »; mais Campagnola, contemporain de Giorgione, travaillait à une époque et dans un milieu où l'art était sorti déjà de la période d'apprentissage.



ANDREA MANTEGNA. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Les graveurs nés à Venise vers la fin du xve siècle[1] ne se trouvaient plus condamnés aux recherches et aux études toutes matérielles, à cette

1. Giulio Campagnola n'était pas, à proprement parler, un Vénitien, puisque le lieu de sa naissance avait été Padoue, où son père, Girolamo Campagnola, exerçait des fonctions publiques importantes; mais Padoue, on le sait, se trouvait à cette époque sous la dépendance de Venise, et d'ailleurs, par les caractères de son talent et de ses œuvres, Giulio Campagnola ne se rattache-t-il pas aussi étroitement que pas un autre à l'école vénitienne ?



ANDREA MANTEGNA. — LA FLAGELLATION

première épreuve du moyen que leurs devanciers, les artistes florentins, avaient dû plus ou moins péniblement tenter.

Dès lors est-on bien fondé à constater simplement entre les deux écoles des différences quant à la méthode, sans tenir compte aussi de la différence des dates et des conditions dans lesquelles chacune de ces écoles a produit ses œuvres? Que les anciens graveurs vénitiens se soient préoccupés du clair-obscur et de l'effet auxquels les graveurs florentins n'avaient nullement paru songer; qu'ils aient essayé de modeler les formes autrement que par des contours plus ou moins ressentis ou par quelques séries de tailles monotones, c'est ce qu'il est juste de reconnaître; mais, en procédant ainsi, ils ne faisaient qu'exploiter à leur manière les découvertes d'autrui. Ils ne se fiaient pas si bien à eux-mêmes qu'ils prétendissent tout tirer de leur propre fonds, et si l'école vénitienne de gravure a dès le début sa physionomie particulière, il ne suit pas de là qu'elle ne reproduise rien des traits généraux de la race, des caractères communs à l'art italien tout entier.

La question chronologique une fois réservée, le droit nous semble donc assez douteux de scinder ainsi en deux parts seulement, de diviser, au profit exclusif de Florence et de Venise, l'ensemble des travaux que nous ont légués les maîtres italiens primitifs. S'il est permis, légitime même, de « réunir les graveurs padouans aux graveurs vénitiens », faudra-t-il par surcroît mettre au compte de ceux-ci toutes les estampes faites à Modène, à Bologne, à Vérone ou à Milan, avant la fin du xv[e] siècle? En voulant, bon gré mal gré, parquer dans ces étroites limites, dans cette unité à outrance, tant de talents et d'œuvres dissemblables, on n'arriverait, sous prétexte d'ordre, qu'au pêle-mêle et à la confusion; on tomberait à peu près dans la même erreur que celui qui, pour apprécier le mouvement littéraire de la renaissance italienne, commencerait par annexer arbitrairement tous les champs de progrès aux territoires de Florence et de Rome, et classerait parmi les clients directs des Médicis ou des papes les écrivains et les lettrés ayant vécu sous le patronage des Montefeltro à Urbin, des Sforza et des Visconti à Milan, des Malatesta à Rimini.

Sans doute, il faut le redire, les graveurs du xve siècle qui travaillent à Venise ou dans telle autre ville plus ou moins éloignée de la Toscane ne s'isolent pas absolument des maîtres florentins. Comme les peintres, comme les sculpteurs, comme tous les artistes italiens de cette époque, ils gardent avec eux plus d'un trait de ressemblance; mais sous ces dehors de parenté quelque chose se fait jour qui accuse certaines aptitudes particulières, certaines inclinations ou certaines coutumes d'esprit dues à des influences toutes locales. Sans attribuer en ceci plus qu'il ne convient à la fatalité géographique, sans découper le domaine de l'art italien en circonscriptions infinies de municipalités ou de districts, on peut au moins maintenir quelques distinctions nécessaires et laisser à chaque groupe, avec la propriété de ses terres, ses franchises originelles et les privilèges de son tempérament moral.

De tous les maîtres graveurs qui, avant la venue de Marc-Antoine, ont réussi à concilier certains progrès caractéristiques avec les exigences ou les traditions du génie national, le plus fortement inspiré, comme le plus habile, est sans contredit Andrea Mantegna. Nous n'avons pas à rappeler ici les titres de ce grand artiste dans l'ordre pittoresque proprement dit; les peintures décoratives et les tableaux de sa main qui subsistent ont une célébrité universelle. Depuis les fresques de l'église *degli Eremitani*, à Padoue, et le *Triomphe de Jules César*, aujourd'hui à Londres, jusqu'à la *Madone entourée d'anges*, dans l'église de Saint-Zénon, à Vérone, jusqu'à la *Vierge de la Victoire* conservée au musée du Louvre, nombre de témoignages illustres continuent dans notre siècle la gloire du peintre que, au temps de Raphael comme, un peu plus tard, au temps de l'Arioste, on n'hésitait pas à placer « entre Léonard et Jean Bellin[1] ». Et cependant, comment indiquer chez Mantegna les mérites du graveur sans emprunter au moins quelques exemples aux œuvres sorties de son pinceau? Tous les travaux du maître se relient si étroitement les uns aux autres, le

1. E quei, che furo à nostri di, ò son ora,
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.

(*Orlando furioso*, canto XXXIII.)



ANDREA MANTEGNA. — LA MISE AU TOMBEAU.

sentiment, aussi bien que la doctrine qui les inspire, a un tel caractère de fixité et de conviction qu'on ne saurait guère en apprécier à part chaque témoignage et subordonner ces intentions invariables à la diversité des moyens successivement employés.

Ce qui frappe avant tout dans les œuvres de Mantegna, qu'elles soient peintes, dessinées ou gravées, qu'elles aient pour thèmes les dogmes chrétiens ou les fictions mythologiques, c'est un mélange singulier d'âpreté et de raffinement, de sincérité robuste et de recherche subtile; c'est l'empreinte d'une émotion profonde, énergique, rude même, accentuant et violentant pour ainsi dire jusqu'aux délicatesses d'un style curieusement travaillé. Rien de plus impétueux, de plus spontanément trouvé, de plus franchement pathétique, que le geste de certaines figures ou l'expression de certains visages dans les compositions suggérées au maître par les scènes suprêmes de la Passion ou par cet *idéalisme* philosophique dont le tableau conservé au Louvre, — *la Sagesse victorieuse des Vices,* — est un si précieux spécimen; mais aussi rien de moins simple, ni de moins facile en apparence, que le choix et la combinaison des lignes accessoires, des détails et des mille accidents pittoresques au milieu desquels ces figures se dessinent. A côté des saintes femmes entourant le corps inanimé du Sauveur, comme auprès des êtres allégoriques personnifiant la majesté de la vertu ou les ignominies du vice, des rochers aux formes tourmentées et analysées sans merci, des coquillages minutieusement étudiés jusque dans leurs moindres stries, des plantes avec les plus fines nervures de leurs feuilles, des insectes même avec leurs anneaux ou leurs élytres, d'autres sujets épisodiques, d'autres menus phénomènes encore, viennent compliquer l'aspect de la scène et en amoindrir, à ce qu'il semble, en morceler tout au moins le sens. Qui sait pourtant si, en associant aux images des faits ou des sentiments humains tant d'accessoires sans connexité apparente avec elles, Mantegna cédait uniquement à un caprice, au plaisir de reproduire aussi fidèlement que possible tel modèle bizarre, telle singularité minéralogique ou végétale qui avait séduit son regard ou tenté l'adresse de sa main? Un esprit de cette trempe ne devait guère se laisser

surprendre par le hasard, et ce serait certainement en méconnaître les ressources que de lui attribuer une docilité toute passive, une soumission toute fortuite aux exemples offerts par la réalité.

Comment expliquer d'ailleurs, sinon par des intentions préconçues et systématiques, la persévérance avec laquelle Mantegna introduit dans tous les sujets qu'il traite ces éléments de composition plus ou moins étrangers aux caractères de la scène et à la signification générale qu'elle semblait naturellement comporter? S'agit-il de développer, non plus une donnée dramatique, mais un thème architectonique en quelque sorte; de nous montrer, suivant la tradition consacrée de tout temps en Italie pour les tableaux votifs, la Vierge et son divin Fils trônant dans leur gloire au milieu de saints personnages? Là encore le pinceau du maître multipliera à l'infini les ornements accessoires, et s'emparera, depuis les plus vulgaires jusqu'aux plus rares, de toutes les richesses que peuvent fournir les trois règnes de la nature. Des festons de verdure entremêlés de fleurs et de fruits, des oiseaux, des échantillons de marbres et de métaux précieux, viendront, — dans la *Vierge de la Victoire*, par exemple, — encadrer le groupe sacré, et l'on verra, dans ce même tableau, un rameau de corail brut suspendu à un cordon de perles remplacer, au-dessus de la tête de la Madone, la couronne que les mains des anges soutiennent d'ordinaire en pareil cas.

Est-ce donc que ces objets ainsi rassemblés n'auraient d'autre raison d'être que la fantaisie scientifique du peintre, d'autre fin que l'amusement des yeux? Est-ce qu'ils ne figurent auprès des types offerts à notre vénération qu'à titre de parure profane, de pur enjolivement? Nous croirions bien plutôt qu'ils tendent à confirmer le sens religieux de l'œuvre, à compléter les intentions que résument les parties principales; nous pensons qu'en procédant avec ce semblant d'irréflexion ou, tout au moins, d'indépendance, Mantegna ne faisait que continuer à sa manière la poétique adoptée depuis longtemps par les miniaturistes.

On se rappelle ces missels et ces livres de chœur dans lesquels les images du Sauveur, de la Vierge, et jusqu'aux scènes les plus lamentables de la Passion, n'apparaissent qu'entourées de ce que la nature a de plus riant et de plus aimable. Des chardonnerets, des lézards, des



ANDREA MANTEGNA. — LA DESCENTE AUX LIMBES.

papillons, se jouent sur les marges de la page consacrée à la représentation de la *Cène* ou du *Couronnement d'épines;* des plantes délicates fleurissent au pied de la croix ou le long du sépulcre. On dirait que, par ces oppositions étranges au premier aspect, par l'alliance de ces contraires, les miniaturistes du xiv[e] et du xv[e] siècle ont voulu faire un double appel à la dévotion des hommes, et que, en regard des souffrances auxquelles un Dieu se condamna pour nous, ils ont jugé bon de montrer les joies pures et les richesses innocentes qu'il nous donne.

Les audaces *naturalistes* de Mantegna ont vraisemblablement une origine analogue, comme la précision scrupuleuse de son faire n'est peut-être qu'un nouveau témoignage de sa foi, un hommage de plus à la dignité morale des sujets qu'il traite et à l'excellence des enseignements que ces sujets impliquent. « Chose étonnante ! a très bien dit M. Charles Blanc[1], la peinture de Mantegna réunit deux qualités en apparence inconciliables, l'extrême fini du détail et la majesté de l'ensemble..... Contrairement aux lois du grand art, aux lois du style, qui veulent la synthèse des formes et la vérité typique, c'est par l'analyse, ou plutôt malgré l'analyse des formes, que Mantegna imprime à son œuvre un caractère magistral. »

Mantegna d'ailleurs n'avait garde de chercher le secret du beau dans la seule contemplation de la vie contemporaine, dans une étude à la fois passionnée et patiente des réalités familières. On sait quelle influence les exemples antiques exercèrent sur son imagination, sur son goût, et avec quelle ardeur il appliqua l'un des premiers à l'art les doctrines archéologiques qui avaient cours en Italie, au xv[e] siècle, dans le monde des philosophes et des lettrés ; sauf cette différence toutefois que là où les savants de profession et les *néo-platoniciens* amis de Laurent de Médicis se contentaient d'un progrès tout extérieur, d'une réforme un peu pédantesque, il entendait, lui, s'approprier l'esprit des choses et restaurer le culte de l'antiquité non comme une religion de parade, mais comme la condition fondamentale, comme la loi révélée de l'art et du beau. De là ce caractère de bonne foi que le style du maître garde jusque sous les formes les plus expressément

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles. — Andrea Mantegna.*

érudites, cet accent de sincérité qui en rajeunit ou en vivifie l'archaïsme; mais de là aussi quelque désaccord, quelque contradiction même parfois, entre l'originalité des intentions personnelles et les moyens employés pour en châtier l'expression. Mantegna a beau prétendre sentir et pratiquer l'art à l'imitation des anciens, il n'en appartient pas moins, quoi qu'il veuille, à l'époque et à l'école des *quattrocentisti*, c'est-à-dire à ce groupe de novateurs naïvement éclectiques qui, tout en poursuivant l'unité du beau, s'accommodent chemin faisant des exemples particuliers qu'ils rencontrent, et dont les œuvres, à la fois consciencieuses et incohérentes, associent dans un singulier pêle-mêle le portrait rigoureux au type idéal, le costume à la draperie, et la symétrie du bas-relief aux accidents multiples, aux mouvements saccadés de la ligne purement pittoresque.

Autant et plus peut-être que ses tableaux, — parce qu'ici la monotonie du procédé matériel permet aux intentions mêmes de s'accuser sans équivoque, — les pièces gravées par Mantegna portent cette double empreinte d'une majesté presque compassée et d'une vivacité presque turbulente. A force de prétendre expliquer le vrai, elles n'en donnent souvent qu'une définition contrainte et comme surchargée de précision; de même qu'en répétant certaines formes du style antique, elles ne réussissent pas à reproduire ce qui en est au fond le caractère essentiel et le principe, — la verve dans la sérénité. Si réelle qu'elle soit et si calme qu'elle veuille paraître, la science du maître padouan a quelque chose d'inquiet, de tourmenté, on dirait presque de convulsif, jusque dans l'interprétation des formes immobiles, jusque dans l'image de la tranquillité. Qu'est-ce donc, à plus forte raison, lorsqu'elle s'applique à des sujets dont les données semblent légitimer l'agitation des lignes, la violence des gestes, la brusquerie ou l'étrangeté des raccourcis! L'embonpoint difforme de la bacchante portée sur le dos d'un faune dans la pièce connue sous le titre de la *Bacchanale au Silène,* la bizarrerie des types dégénérant en laideur dans les *Néréides enlevées par des Tritons,* ou en monstruosité voisine du grotesque dans les démons ailés qui gardent l'entrée des *Limbes,* — d'autres intempérances d'invention ou de goût, d'autres exagérations encore, prouvent assez



MANTEGNA. — FRAGMENT DU « TRIOMPHE DE JULES CÉSAR ».

que, malgré son dévouement au « classicisme », comme on disait alors, Mantegna ne savait pas toujours en discerner les vraies conditions. Avec la meilleure intention de se convertir tout entier aux doctrines antiques, il restait par plus d'un côté l'homme de son temps, le fils d'un siècle pour lequel l'expérience archéologique se réduisait encore à un assez court apprentissage, et qui, un peu étonné au fond de ses nouvelles conquêtes, ne laissait pas de les étaler sans choisir entre elles ou de les exploiter sans mesurer fort exactement les moyens aux occasions.

Il faut distinguer, au surplus, lorsqu'on examine l'œuvre gravé de Mantegna, entre les compositions ou les figures inspirées par les monuments de l'art grec et celles qui procèdent directement des exemples romains. Si les monstres trop peu terribles groupés dans la partie supérieure de la *Descente aux Limbes* ne sont qu'un souvenir assez maladroit des Harpyes ou des Sirènes, si les lignes à la fois abondantes et fermes des bas-reliefs grecs n'apparaissent qu'outrées ou amaigries dans des contrefaçons telles que la *Bacchanale* et le *Combat de Dieux marins*[1], en revanche les quatre estampes représentant le *Triomphe de Jules César* montrent chez celui qui les a faites une aptitude aussi remarquable à s'assimiler le style romain qu'à en tempérer la majesté un peu fastueuse par un mélange d'élégance moderne et de purisme tout personnel.

Ces quatre estampes ou plutôt ces trois sujets, — car un d'entre eux, les *Soldats portant des trophées*, a été gravé deux fois par Mantegna[2], — ces trois épisodes du *Triomphe de Jules César* reproduisent, avec d'assez notables modifications d'ailleurs, une partie des peintures à la détrempe exécutées en forme de frise à Mantoue, de 1487 à 1492, pour la décoration du palais de Jean-François II, marquis de Gonzague, et transportées un siècle et demi plus tard en Angleterre où elles furent acquises par Charles Ier. Les différences qui

1. Voir à l'*Appendice*, au sujet de la seconde de ces deux estampes et du bas-relief antique qu'elle reproduit, quelques observations insérées par nous en 1877 dans la *Gazette archéologique* sous ce titre : *Note sur les origines d'une estampe de Mantegna*.

2. D'abord sur une planche restée inachevée, puis, en contre-partie, sur une seconde planche que Antonio da Brescia ou quelque autre imitateur du maître a copiée à son tour, en restituant à la marche des personnages sa direction primitive, de droite à gauche.

existent entre les compositions peintes et les gravures indiquent-elles que celles-ci ont été faites après coup, à titre de version corrigée, de seconde édition en quelque sorte ; ou bien, l'emploi du burin, en précédant le travail du pinceau, n'aurait-il été pour Mantegna qu'un moyen d'éprouver sa pensée et sa main, un simple procédé d'étude préalable ou d'esquisse ? Des deux opinions, la première a été soutenue par plusieurs écrivains, estimant, contrairement à l'avis de Zani, que Mantegna n'a pu faire acte de graveur avant le temps de son séjour à Rome (1488-1490), c'est-à-dire avant une époque où l'exécution des peintures de Mantoue, forcément interrompue par ce voyage du maître, était cependant assez avancée déjà. L'autre opinion, qui est celle des savants éditeurs du Vasari-Lemonnier[1], se fonde sur un document conservé dans les Archives de Mantoue, et établissant que Mantegna se trouvait à Florence en 1466. Les exemples de Finiguerra et de Baldini devaient l'avoir mis en goût d'étudier les secrets du nouveau procédé, et dès lors on aurait le droit de conjecturer que, une fois de retour dans son pays, il n'attendit pas beaucoup pour essayer de la pratique.

Il nous semble, quant à nous, que le rapprochement des dates n'est pas tout dans une question de ce genre, et que, pour classer à leur rang les pièces en litige, le plus sûr est encore d'en comparer les apparences mêmes, d'en apprécier les caractères relatifs. Or les fragments gravés du *Triomphe* ne peuvent être considérés comme une réforme des intentions exprimées ailleurs avec le pinceau, parce que chacune de ces planches, loin de marquer un perfectionnement dans la cadence des lignes ou dans la combinaison des détails, manque au contraire çà et là de cette harmonie, de cette plénitude pittoresque qui distingue la composition prétendue originale. Si le graveur s'était proposé de censurer, en la reproduisant, l'œuvre du peintre, par quelle étrange erreur de goût en aurait-il précisément retranché ce qui prêtait le moins à la critique ? Les lacunes ou les imperfections, au point de vue de l'agencement, que présentent les estampes prouveraient donc qu'elles n'ont pas eu pour modèles directs les peintures ; et, d'un autre

1. Tome V, page 213.



MANTEGNA. — FRAGMENT DU « TRIOMPHE DE JULES CÉSAR ».

côté, comment admettre que, pour se préparer à l'exécution de celles-ci, pour en tracer les esquisses, Mantegna ait choisi un moyen aussi insolite que la gravure, un instrument aussi rebelle et aussi neuf entre ses doigts que le burin ? Peut-être arriverait-on à tout concilier en supposant qu'il ne fit ces estampes ni à titre d'études préliminaires, ni à titre de repentirs, mais, simplement et en dehors de toute autre préoccupation, pour publier quelques dessins de sa main qui lui avaient servi ou dont il comptait se servir, à l'époque où il décorait les murs du palais de Mantoue. Deux de ces dessins, conservés aujourd'hui à Milan dans la bibliothèque Ambrosienne, justifieraient au besoin l'hypothèse, et permettraient d'attribuer ainsi aux fragments gravés du *Triomphe* une signification jusqu'à un certain point indépendante des explications contradictoires successivement données par les érudits.

Nous parlions tout à l'heure de la bonne foi avec laquelle Mantegna cherchait, dans ses travaux, à mettre d'accord ses aspirations archéologiques et les suggestions de son propre sentiment. Nulle part ces efforts de conciliation ne se montrent plus sincères et n'aboutissent à des résultats plus heureux que dans ce long cortège de figures dont l'ordonnance symétrique rappelle celle des bas-reliefs de l'arc de Titus, en même temps que certaines particularités d'ajustement ou de physionomie, certaines combinaisons imprévues, révèlent l'âge véritable de l'œuvre et l'originalité intime de l'esprit qui l'a conçue. Veut-on des exemples? Que l'on jette les yeux sur ce groupe d'hommes chargés de butin qui, dans la série des planches dont il s'agit, remplit le champ de la troisième, et, en particulier, sur ce jeune soldat marchant au premier plan, sans fléchir sous le poids du lourd trophée qu'il supporte : figure héroïque par la fierté de la tournure, et cependant traitée avec une délicatesse exquise; figure imposante comme une statue antique, expressive comme une peinture chrétienne, et dont la beauté complexe semble participer à la fois des formes solides de l'*Antinoüs* et de la grâce mystique d'un saint George. Ailleurs un adolescent, assistant du grand-prêtre, un *camillus* tenant le vase sacré qui renferme les parfums, s'avance, avec un mélange de pétulance juvénile et de dignité

dans la démarche, à côté des bœufs destinés au sacrifice; tandis que, derrière les sénateurs, des éléphants richement caparaçonnés sur le dos desquels se dressent des candélabres et des lamptères, d'autres figures, d'autres objets encore, complètent la composition et achèvent d'en décorer l'aspect. Partout l'expression de la magnificence pittoresque et de la majesté, mais d'une majesté sans emphase, d'une magnificence sans désordre; partout aussi les témoignages de cette science de l'antique dont Mantegna avait reçu les premiers éléments dans l'atelier de son maître Squarcione [1], et que, plus tard, il s'était appliqué sans relâche à approfondir ou à développer.

Ce n'est pas qu'ici, — non plus que dans les tableaux ou dans les dessins de la même main, — le goût personnel s'efface sous l'érudition, ou que cette érudition soit toujours infaillible. Le savant chez Mantegna ne domine pas si bien l'artiste que les inspirations de celui-ci n'interviennent qu'à un titre secondaire là même où l'intention archéologique est le plus évidente. Certaines licences dans l'interprétation des monuments, certaines anomalies dans le rapprochement des détails ou des types, montrent bien les privilèges qu'entend garder ou les erreurs que peut commettre cet esprit tout entier en apparence à l'étude imperturbable du passé et au parti pris d'en restituer les œuvres;

1. On sait que Francesco Squarcione (à qui, soit dit en passant, Vasari donne à tort le prénom de Jacopo) dirigeait à Padoue une école nombreuse d'où sortirent, entre autres peintres de mérite, Niccolò Pizzolo, dont on a quelquefois confondu les tableaux avec ceux de Mantegna lui-même, et le Bolonais Marco Zoppo. Squarcione avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce. Il s'était formé, chemin faisant, une collection de fragments antiques, d'études dessinées d'après les plus belles statues et d'exemplaires moulés en plâtre que, une fois revenu dans sa ville natale, il donnait pour modèles à ses élèves plus volontiers que ses propres ouvrages, « attendu, dit Vasari, qu'il ne se croyait nullement le premier peintre du monde ». Squarcione n'était pas tel en effet; mais, — les tableaux de sa main qui subsistent à Padoue en font foi, — il était du moins un des plus habiles de son époque. En tout cas, il avait le goût trop pur et l'esprit trop cultivé pour s'être rendu coupable, dans le domaine de la gravure, de l'œuvre grossière qu'on a coutume de lui attribuer : nous voulons parler d'une sorte de caricature dans laquelle on a cru démêler une allusion à certaines prohibitions du judaïsme, et qui représente une vieille femme dont les mains tiennent une broche garnie de saucissons et un pied de porc, tandis qu'un homme s'agenouille devant elle, et que sept autres personnages burlesquement accoutrés l'entourent en gambadant ou en sonnant de la trompette. Suivant Zani, qui le premier a signalé cette estampe, le monogramme SE inscrit au bas de la planche reproduirait la lettre initiale et la lettre finale du nom du graveur, et ce graveur ne serait autre que Squarcione (*Materiali*, etc., page 60); mais l'interprétation nous semble pleinement démentie par les caractères mêmes du travail, et si l'on peut à la rigueur supposer que le maître de Mantegna a essayé, lui aussi, de manier le burin, c'est bien certainement calomnier son talent que de lui imputer cette triste caricature, cette plaisanterie aussi lourde dans les intentions que dans les formes.



MANTEGNA. — FRAGMENT DU « TRIOMPHE DE JULES CÉSAR ».

mais ces erreurs mêmes ou ces anachronismes semblent aujourd'hui d'autant plus excusables qu'il serait en pareil cas plus facile à chacun de les éviter, tandis que les qualités dont le maître a fait preuve lui appartiennent en propre et ne sauraient, comme les simples notions historiques, devenir le lot de quiconque voudra les acquérir. Grâce aux documents sur l'antiquité que leur ont fournis les recherches poursuivies et les découvertes faites depuis le xv[e] siècle, les artistes de notre temps seraient en mesure d'en remontrer à Mantegna, quant à l'exactitude archéologique des détails de mœurs ou de costume : combien y en a-t-il parmi eux qui n'auraient que faire de ses leçons là où il s'agit de vérités plus hautes ? Combien pourraient mettre dans leurs ouvrages ce qu'il a mis dans les siens d'imagination poétique, de sagacité, d'intelligence pénétrante des phénomènes ou des sentiments éternellement humains ?

Et pourtant, cette aptitude à comprendre et à traduire les affections de l'âme, cette faculté de nous montrer, sous les formes qui l'enveloppent, l'être moral et ce qu'il éprouve, ne s'applique pas, dans l'œuvre gravé de Mantegna, à tous les sujets, à l'image de toutes les émotions. S'agit-il de scènes tirées de l'Évangile ? Celles dont la signification principale consiste dans l'expression de la tendresse mélancolique ou de la mansuétude, les allusions aux pressentiments de la Vierge-Mère ou aux miséricordes de l'Homme-Dieu conviennent beaucoup moins à cette imagination austère que les données dramatiques et les thèmes lugubres fournis par l'histoire de la Passion. Aussi est-ce à la représentation de ces scènes de douleur et de deuil que Mantegna a de préférence consacré son burin ; c'est en abordant des sujets de cet ordre qu'il se montre aussi original, aussi profondément inventeur que les mieux inspirés entre les maîtres. S'il lui est arrivé de grouper les figures de la Vierge et de Jésus enfant dans une composition traitée d'ailleurs avec plus de préoccupation naturaliste que d'onction véritable [1], si dans une autre estampe il place aux côtés du *Christ bénissant le*

1. L'insuffisance de l'expression religieuse et de la beauté dans les figures de la Madone, telles que Mantegna les a, en général, conçues et exécutées, a été justement signalée par M. A. Gruyer : « Penseur autant que peintre, dit-il, ce que Mantegna cherche avant tout dans la Mère du Verbe, c'est l'idée abstraite ; cependant il n'oublie pas que cette idée n'est éternelle qu'à la condition d'être



GIROLAMO MOCETTO. — JUDITH.

monde saint André et saint Longin, le genre de mérite dont il fait preuve alors ne dépasse point les limites du talent; le mot de génie au contraire est le seul qui convienne pour caractériser l'origine d'œuvres telles que la *Descente de croix,* et les deux estampes, l'une en hauteur, l'autre en largeur, qui représentent la *Mise au tombeau.*

Dira-t-on que, nulle part peut-être autant que dans ces trois pièces, Mantegna n'a abusé de l'imitation du détail, de sa prédilection ordinaire pour les formes partielles, pour les curiosités bizarres jusqu'à l'invraisemblance? dira-t-on que dans la *Descente de croix,* aussi bien que dans les deux estampes représentant la *Mise au tombeau*, les terrains et les rochers, à force de se montrer sillonnés de ravines ou déchiquetés par les cassures, fatiguent le regard et le distraient de ce qui mériterait surtout l'attention; qu'enfin la monotonie du travail, comme l'égale intensité des ombres, supprime à peu près les contrastes nécessaires entre les différents corps ou les plans? Soit : mais à côté de ces imperfections matérielles, de ces excès d'analyse, de ces exagérations sauvages, si l'on veut, que de beautés dont il importe bien autrement de constater la présence et de reconnaître le prix! Quel grand artiste que celui qui a su idéaliser ainsi jusqu'à l'extrême affaissement ou l'extrême agitation physique, et relever par je ne sais quoi d'héroïque dans la ligne, de tragique dans l'expression, la turbulence même des mouvements, des attitudes, des gestes, ou la désolation grimaçante des physionomies!

De nos jours un écrivain italien a dit de Mantegna qu' « esprit tout géométrique, il ne satisfait que l'intelligence, sans jamais s'emparer du cœur[1] ». Pour sentir l'injustice d'un pareil jugement, il suffirait d'arrêter ses regards sur le groupe qui entoure la Vierge évanouie dans la *Mise au tombeau* en hauteur ou, — dans l'autre composition inspirée par le même sujet, — sur la figure de cette sainte femme

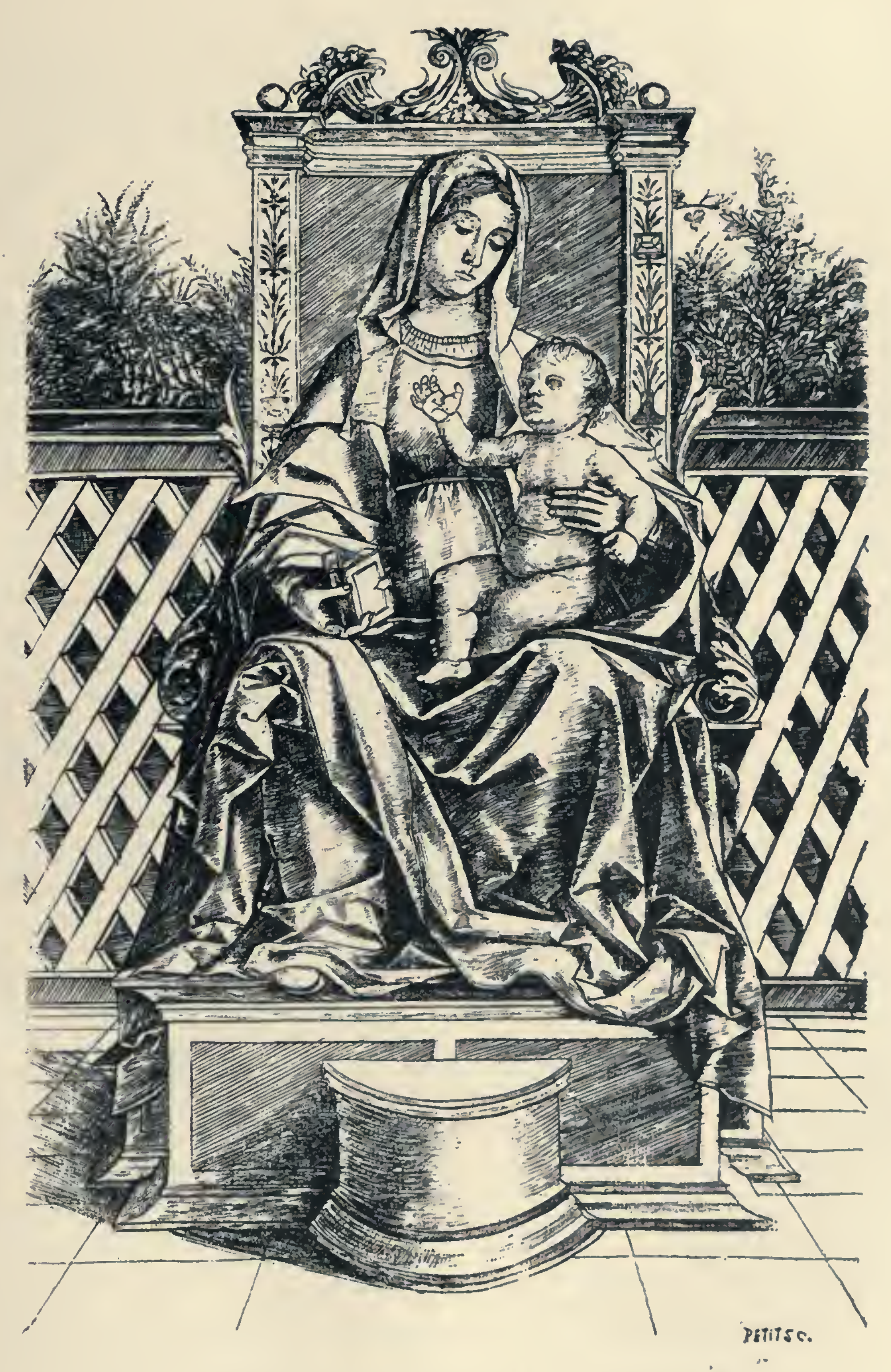
toujours vivante. Il la montre même généralement trop vivante et trop réelle, et ne se souvient pas assez que la Vierge ne parle au cœur de l'homme que par la beauté, par la sympathie, par la grâce.... » (A. Gruyer. *Les Vierges de Raphael et l'iconographie de la Vierge,* tome Ier, page 386.)

1. Selvatico, *Commentario alla vita di Andrea Mantegna*, dans le *Vasari* publié à Florence par Lemonnier, tome VI, page 240.

agenouillée entre la Mère du Sauveur et saint Jean, les mains jointes sous le menton, le cou tendu, les yeux avidement ouverts, comme si elle voulait à la fois s'enivrer de sa propre épouvante et respirer jusqu'au fond des entrailles l'atmosphère de douleur qui l'environne. Et ce Joseph d'Arimathie qui, tout en supportant le divin cadavre, se retourne vers la Vierge par un mouvement d'une noblesse incomparable, quel mélange sur ses traits de compassion et de respect, d'affliction poignante et de foi! Comme ces lèvres fermées pour étouffer les sanglots, comme ces yeux gonflés par les larmes qu'ils refusent de laisser jaillir, trahissent les efforts d'une volonté virile en lutte avec les sens, et font ressortir par le contraste l'impétueux désespoir dont les plus jeunes témoins de la scène, — saint Jean et Marie-Madeleine, — ne peuvent réprimer les éclats!

Pour réussir à traduire avec cette énergie, pour figurer avec cette puissance des sentiments aussi profonds ou aussi passionnés, n'est-il besoin d'avoir qu'un « esprit géométrique », c'est-à-dire des intentions nettes et des idées en bon ordre? Est-ce de l'intelligence seulement que procède cette ardente éloquence, n'est-ce qu'à l'intelligence d'autrui qu'elle s'adresse? Non, les calculs de la raison et de la science ne suffisent pas pour la création de pareilles œuvres; il y faut le concours d'une pensée inspirée plus involontairement et de plus haut, il y faut la complicité de l'âme, comme c'est l'âme aussi du spectateur qui se trouve ici directement atteinte et remuée. Que si d'ailleurs, en face de ces témoignages d'un art spiritualiste s'il en fut, certains connaisseurs jugent bon avant tout de considérer le travail matériel et de promener la loupe sur les incorrections ou les naïvetés de la pratique : libre à eux. Ils pourront sans doute noter plus d'une faute, relever plus d'une marque d'inexpérience, constater, à l'exemple de Michel Huber[1], que le burin de Mantegna est « désagréable », ou, comme Longhi, qu'il n'opère, même pour simuler la convexité d'un corps, que par « des séries de tailles invariablement obliques ou droites[2] » : ils ne feront pas que leurs réserves ou leurs critiques, si bien fondées qu'elles soient,

1. *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, tome III, page 42.
2. *Trattato della calcografia*, page 69.



GIROLAMO MOCETTO. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

prévaillent sur l'émotion ressentie par chacun à l'aspect de ces mâles estampes; ils ne feront pas que nous consentions à n'avoir en ceci d'yeux que pour le métier, et que l'estime médiocre où l'on pourra tenir l'adresse de l'ouvrier arrive à compromettre l'admiration due au génie de l'artiste et du poète.

De tous les graveurs italiens prédécesseurs de Marc-Antoine, Mantegna est donc celui qui, par l'élévation du sentiment comme par l'originalité de la manière, mérite le mieux d'être salué du nom de maître et d'occuper le premier rang. Sans doute, au point de vue de la beauté proprement dite et de l'aisance dans l'exécution, la différence est grande entre les travaux du *quattrocentista* padouan et les œuvres publiées par le célèbre graveur bolonais au commencement du siècle suivant; mais, sans parler des progrès accomplis dans la période intermédiaire, une grande part du talent de Marc-Antoine ne revient-elle pas au peintre qui ne cessa de lui fournir le trésor de ses exemples et de ses conseils? Mantegna n'avait pas auprès de lui un Raphael pour s'initier sous sa bienfaisante influence à l'ample intelligence de la forme et à la pratique du beau, pour recevoir de ses mains d'admirables modèles qui lui permissent de trouver un succès assuré dans la seule fidélité de la transcription. C'était de son propre fonds qu'il lui fallait tirer toutes choses, — l'invention générale de chaque scène comme la combinaison des détails, les éléments de la composition aussi bien que les procédés du dessin ou du style. Loin d'abriter sa responsabilité sous la protection du génie d'autrui, c'était sa pensée même qu'il s'aventurait à traduire, son goût particulier ou son savoir qu'il livrait au jugement de ses contemporains, et, bien souvent, les formes de cette pensée, copiées d'abord par de simples imitateurs ou par des élèves, parurent aux plus grands maîtres des enseignements assez profitables pour qu'ils n'hésitassent pas à les étudier.

Du vivant même de Mantegna, plusieurs contrefaçons de ses estampes furent publiées en Lombardie et se répandirent dans les diverses villes de l'Italie presque en même temps que les gravures originales[1]. De

1. Parmi les copies gravées, d'après Mantegna, vers la fin du xv[e] siècle ou au commencement du siècle suivant, copies que l'on rencontre souvent dans les collections publiques ou particulières

leur côté, Raphael et Albert Dürer honorèrent de leurs emprunts quelques-unes des œuvres du maître ou, tout au moins, y cherchèrent un point de départ pour leurs travaux, un stimulant pour leurs propres inspirations. Cinq figures dessinées à la plume par le futur peintre de la *Mise au tombeau* de la galerie Borghèse d'après l'estampe en largeur de Mantegna sur le même sujet[1], — deux dessins de la main du peintre-graveur allemand d'après la *Bacchanale* et les *Tritons*[2], — d'autres copies, d'autres études encore que l'on peut voir dans les musées, prouvent le crédit qu'avaient pris les œuvres de Mantegna auprès des artistes des diverses écoles, à partir de l'époque où ces œuvres parurent jusqu'aux années qui suivirent d'assez près celle où il mourut (1506).

Plus tard, il est vrai, les progrès matériels de l'art de la gravure et les nouvelles exigences qu'ils légitimaient ne laissèrent pas de faire tomber en défaveur et même, à un certain moment, en oubli, des travaux dont le mérite ne consiste assurément ni dans la richesse des tons, ni dans la souplesse du modelé. Les procédés relativement pauvres employés par Mantegna, son inexpérience du clair-obscur et de l'effet, devaient naturellement n'inspirer que du dédain aux graveurs flamands formés à l'école de Rubens comme aux graveurs français du XVIIe et du XVIIIe siècle; mais lorsque, à force d'en exploiter les ressources, on eut fini par épuiser à peu près le champ de l'art, lorsque, l'habileté moderne se réduisant de plus en plus à l'esprit de ruse ou de métier, on s'avisa, pour arrêter le mal ou pour s'en déshabituer, de demander conseil aux époques et aux œuvres voisines des origines, Mantegna fut un de ceux dont la renommée devait gagner le plus à ce mouvement de retour et à cette enquête.

confondues avec les pièces originales, on peut citer, outre le fragment du *Triomphe de César* dont nous avons parlé plus haut et deux autres fragments de la même suite : la *Flagellation*, les deux *Mises au tombeau*, l'*Homme de douleurs*, *Jésus-Christ ressuscité entre saint André et saint Longin*, *Hercule et Antée* et la *Bacchanale au Silène*. Zani dans son *Enciclopedia*, et Bartsch dans son *Peintre-Graveur* (tome XIII, page 227 et suivantes), ont soigneusement indiqué les « remarques » auxquelles on reconnaîtra ces copies attribuées pour la plupart à Zoan Andrea et à Antonio da Brescia.

1. Ces figures, reproduites par Raphael probablement à l'époque où il se préparait à l'exécution de son tableau, c'est-à-dire un peu avant 1507, sont conservées aujourd'hui dans la collection des dessins de l'Académie des beaux-arts, à Venise.

2. Ces deux dessins à la plume, portant la date de 1494, font partie de la collection Albertine, à Vienne. En outre, Albert Dürer a presque textuellement reproduit dans une de ses estampes (le *Christ en croix*, de 1508) la figure de saint Jean gravée par Mantegna dans sa *Mise au tombeau*.



GIROLAMO MOCETTO. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

Toute proportion gardée, il arriva de lui et de ses estampes quelque chose d'analogue à ce que nous avons vu se passer pour Giotto et pour ses austères peintures. Comme le grand maître que, au temps de Voltaire et du président de Brosses, on qualifiait sans marchander de « barbouilleur » bon tout au plus à « orner les murs d'un jeu de paume », et qui est aujourd'hui pour tout le monde un inventeur de génie, un moraliste pittoresque admirable, le noble graveur de la *Mise au tombeau* et du *Triomphe de César* a été, d'un accord unanime, remis en possession de ses justes privilèges. On lui a pardonné de n'avoir su pratiquer « ni les hachures croisées d'une manière convenable, ni par conséquent la perfection à l'égard de la taille », comme dit Bartsch dans son français et dans sa partialité germaniques[1] ; on a même passé condamnation sur certaines formes d'expression exagérées, sur certaines sauvageries dans le style, pour reconnaître sous ces âpres dehors une force de sentiment et de pensée dont les progrès accomplis plus tard ne sauraient affaiblir, encore moins annuler les témoignages. En un mot Mantegna ne nous apparaît plus seulement comme le premier des graveurs italiens par la date, — j'entends le premier qui ait produit tout un ensemble de travaux appartenant à la gravure d'histoire, et non à cet art assez étroitement limité que représentent les nielles ou les vignettes sorties des ateliers florentins[2]. Même en dehors des questions de chronologie, son nom est et restera un des plus considérables, un des plus dignes de respect, parce que les souvenirs qui s'y rattachent et les mérites qu'il résume intéressent ce qu'il y a de plus durable dans l'ordre des vérités esthétiques, comme de plus élevé dans la pensée humaine ; parce que, au lieu de servir

1. *Le Peintre-Graveur,* tome XIII, page 225.

2. Parmi les peintres-graveurs italiens du XVe siècle, Antonio Pollaiuolo seul pourrait être cité comme ayant devancé Mantegna dans cette voie nouvelle où Marc-Antoine allait bientôt entrer à son tour. La grande planche des *Gladiateurs*, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, est, en effet, une véritable planche d'histoire, et, selon toute apparence, le maître florentin l'avait déjà gravée à l'époque où Mantegna publia ses premières estampes; mais si important que soit cet ouvrage, et même si authentiques qu'on suppose deux autres pièces auxquelles Bartsch attribue la même origine, le tout ne suffirait pas pour déposséder Mantegna au profit de Pollaiuolo, — celui-ci n'ayant fait acte de graveur qu'exceptionnellement, par accident en quelque sorte et sous l'empire de certaines idées strictement pittoresques ; celui-là au contraire s'étant servi du burin dans des occasions relativement nombreuses et avec l'intention arrêtée de le consacrer, aussi bien que le pinceau, à la traduction des pensées les plus hautes et des plus nobles sujets.

simplement d'étiquette à un talent, ce nom personnifie dans l'histoire de l'art une âme et une âme d'élite ; parce que enfin celui qui l'a porté, tout en paraissant n'avoir eu que le rôle d'un précurseur des maîtres, demeure en réalité un des principaux de la race, un des chefs de la dynastie.

L'influence de Mantegna sur les graveurs qui se succédèrent en Italie pendant les dernières années du XVe siècle et les premières années du XVIe fut incontestablement féconde, mais, à ne tenir compte que des lieux où elle s'exerça, assez peu étendue. Il ne semble pas en effet qu'elle ait dépassé les limites de la Vénétie, de la Lombardie et des petits États environnants. A Florence, aucun graveur ne la subit ; on ne voit pas qu'il en ait été autrement à Rome où Mantegna pourtant avait fait un séjour de deux années. Seuls, les artistes formés sous les yeux mêmes du maître padouan ou à proximité de ses exemples s'appliquent résolument à propager la nouvelle manière, soit par des copies textuelles des œuvres originales, soit par des imitations plus ou moins habiles ; c'est à Padoue même ou à Venise, à Vérone ou à Modène, que le mouvement imprimé à l'art par Mantegna s'accuse dès le début et se continue pendant quelque temps avec le plus de certitude.

Suit-il de là que tous les graveurs qui travaillèrent dans les villes du nord ou du nord-est de l'Italie ne représentent dans l'histoire de l'art qu'une période d'entreprises impersonnelles en quelque sorte et n'aboutissant qu'à un ensemble de témoignages uniformes, à l'expression invariable de la domination subie ? Il serait aussi injuste de réduire à cette docilité passive le rôle des continuateurs de Mantegna, que de supprimer, comme le voulait Zani, au profit de la seule école vénitienne, certaines lignes de démarcation suffisamment établies entre les talents par les lieux mêmes où ils se produisent et par la diversité caractéristique des aptitudes. Tout en se gardant, nous le répétons, de multiplier outre mesure les classifications et les appréciations de détail, on a donc le droit de relever au moins quelques traits de dissemblance et de rappeler quelques noms auxquels se rattachent les souvenirs de travaux accomplis dans une certaine région ou que recommandent des mérites particuliers.



GIULIO CAMPAGNOLA. — JÉSUS ET LA SAMARITAINE.

De tous les graveurs italiens contemporains ou successeurs immédiats de Mantegna, le plus remarquable par la puissance des instincts comme par les caractères pittoresques de la manière est un élève de Jean Bellin, Girolamo Moceto ou Mocetto, né à Vérone, établi à Venise dès sa jeunesse, et mort dans cette ville après 1514[1]. Mocetto était à la fois peintre et graveur. Il a laissé quelques tableaux dont les seuls que nous connaissions[2] — deux panneaux représentant des scènes du Massacre des Innocents[3] — ne révèlent, il est vrai, ni une science très profonde, ni un art très inventif; mais, comme les estampes dues au même artiste, comme la grande verrière signée de son nom qui décore l'église des Saints-Jean-et-Paul, à Venise, ces deux peintures se distinguent par la vigueur des intentions et du style, par un vif accent de *naturalisme* prédominant sur l'imitation, très sensible pourtant, des exemples de Jean Bellin et sur la pratique de procédés renouvelés de Mantegna. Pour ne parler que des gravures exécutées par Mocetto, la recherche du vrai, sincère parfois jusqu'à la rudesse dans les termes, mais le plus souvent tempérée par le souvenir des enseignements reçus, — la transcription de la réalité, mais d'une réalité aperçue et choisie sous l'empire de certaines traditions, — tels sont, en général, le principe et l'objet des travaux que ce digne élève de Jean Bellin accomplit sur le cuivre; c'est là ce qui constitue l'originalité de son talent, et c'est par là aussi que ce talent, indépendant et discipliné tout ensemble, se rattache à la série de ceux qui ont déjà paru ou qui se succéderont aux mêmes lieux.

Comme les types habituellement reproduits par les peintres ou par les graveurs vénitiens, les formes que trace le burin de Mocetto ont

1. Lanzi (*Storia pittorica*, tome III, page 38) et M. Renouvier (*Des Types et des manières des maîtres graveurs*, première partie, page 43) se sont mépris en avançant que Mocetto avait cessé de vivre « avant le commencement du XVI[e] siècle ». Quatre pièces topographiques, gravées par lui en 1514, ornent un ouvrage sur la ville de Nola dont la Bibliothèque nationale (département des imprimés) possède plusieurs exemplaires.

2. Nous ne parlons ici que des tableaux authentiques du maître. Il y aurait lieu d'ailleurs de rechercher si parmi ceux qui passent pour avoir été peints par Jean Bellin, quelques-uns ne pourraient pas lui être, à bon droit, restitués, ou tout au moins attribués avec plus de vraisemblance qu'à Jean Bellin lui-même.

3. Ces panneaux ont, jusqu'en 1867, fait partie de la collection formée à Paris par M. le vicomte de Janzé.

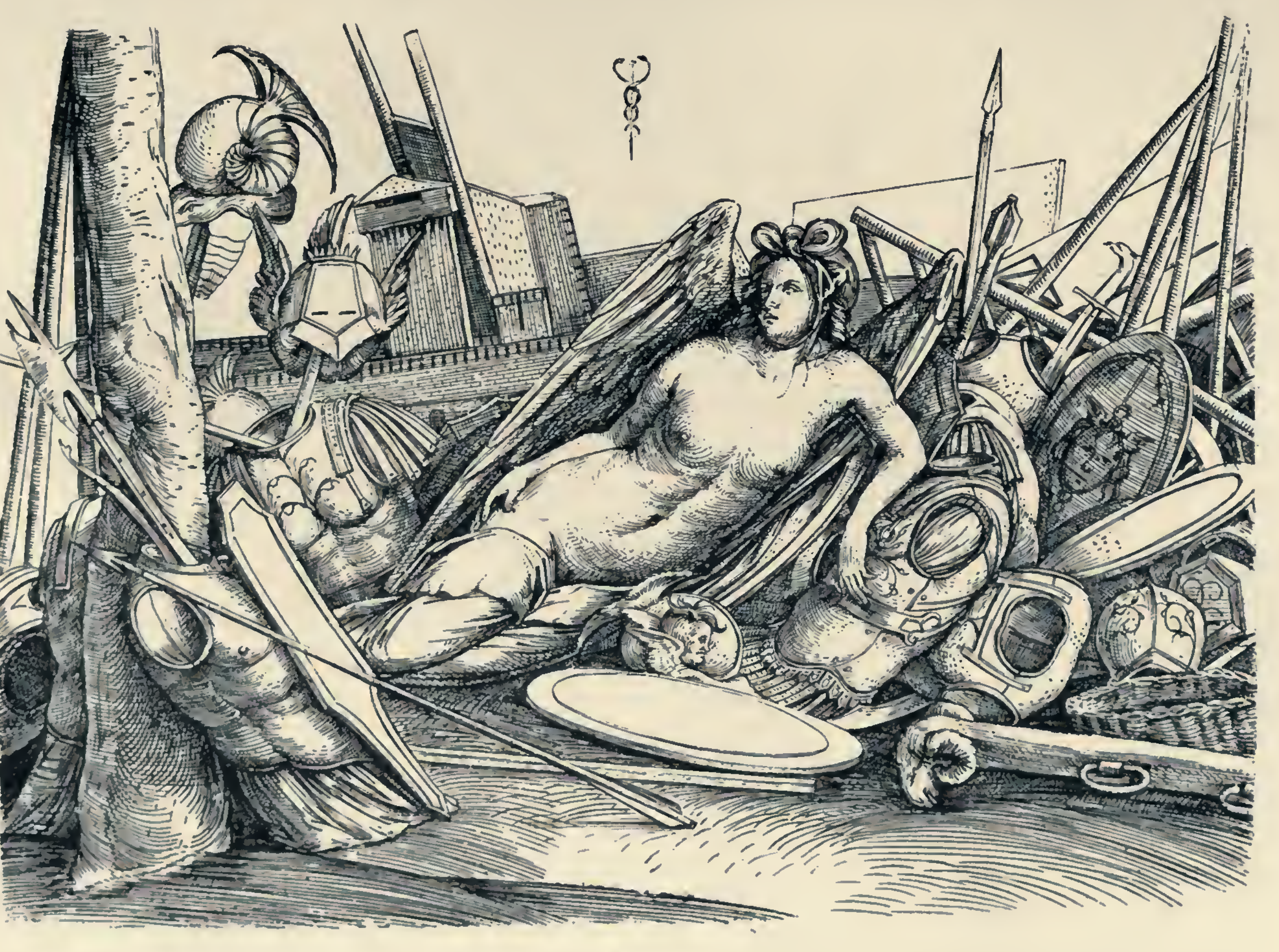
16

plus de solidité que d'élégance, plus d'enveloppe que de charme intime, plus de santé en un mot que de beauté. Ce n'est pas certes que



GIULIO CAMPAGNOLA. — L'ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE

Mocetto s'arrête à l'étude tout extérieure des choses et que, contrairement à la méthode de son maître, il sacrifie dans les figures qu'il met en scène la signification morale au relief des corps ou à la rigueur



JACOPO DE BARBARJ. — LA VICTOIRE.

des contours. Comme Jean Bellin, il cherchera et, jusqu'à un certain point, il réussira à donner au visage de la Madone une expression de pieuse mélancolie ou aux anges groupés autour du Sauveur l'aspect de la candeur et de la grâce; mais, comme lui aussi, il se contentera pour idéaliser les formes de ses modèles d'en soutenir à force de précision la plénitude naturelle et, si l'on peut ainsi parler, d'en tranquilliser l'opulence.

Aussi, est-ce là où le sujet comportait une majesté paisible, — dans le *Baptême de Jésus-Christ* par exemple, d'après Cima da Conegliano, et dans la *Vierge entourée de cinq personnages,* d'après Jean Bellin, — ou lorsqu'il s'agissait, comme dans *Judith*, d'après Mantegna, de figurer la force sans emphase de l'âme et du corps, — que Mocetto a le mieux fait ses preuves de talent et le plus exactement donné sa mesure. Ce qui semblait ailleurs, et assez mal à propos, impassible parfois jusqu'à l'inertie, n'a plus ici qu'une apparence bien appropriée à l'esprit du sujet. Les travaux du burin même, si peu souples qu'ils soient encore, empruntent au moins de leur rude simplicité une sorte de charme analogue à celui que peuvent avoir les formules symétriques et les sobres procédés du style lapidaire. La *Judith* en particulier est exécutée avec cette fermeté presque architectonique; et il ne sera que juste d'y voir en même temps que le chef-d'œuvre du graveur une des plus nobles productions de l'art de la gravure au xve siècle[1].

Si les estampes qu'a laissées Mocetto, comme celles qui sont sorties de l'atelier de Mantegna, ne se ressentent qu'assez peu des influences

1. L'œuvre gravé de Mocetto ne comprend pas, à notre connaissance, plus de treize pièces, sans compter, il est vrai, les quatre plans ou vues de la ville de Nola dont nous avons parlé et qui d'ailleurs n'ont guère d'autre valeur que celle qu'elles tirent de leur date. De ces treize pièces quatre paraissent avoir été gravées d'après Jean Bellin : la *Sainte Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur ses genoux;* la *Vierge sur son trône entourée de cinq personnages;* une autre *Vierge entourée de huit saints,* et la *Résurrection.* Trois autres pièces, *Judith, Saint Jean-Baptiste dans le désert,* une figure de *Bacchus* assis, ont eu, — les deux premières certainement, la troisième très probablement, — pour modèles des dessins faits par Mantegna. Enfin c'est, nous le croyons, d'après ses propres dessins ou ses peintures que Mocetto aura gravé : une *Bataille* dans laquelle on a voulu voir la victoire de Josué sur Amalec, le *Triomphe de Neptune, Amymone changée en ruisseau,* la *Calomnie d'Apelles;* enfin un *Sacrifice*, à l'imitation des bas-reliefs antiques. Quant à cette dernière pièce, le doute nous paraît impossible, deux des figures dont la scène se compose se retrouvant exactement dans le *Massacre des Innocents* peint par Mocetto, qui appartenait à M. le vicomte de Janzé.



JACOPO DE BARBARJ. — SAINTE CATHERINE.



BENEDETTO MONTAGNA. — LE SACRIFICE D'ABRAHAM.

florentines, elles ont cette conformité de plus avec les œuvres du maître padouan, qu'elles gardent toujours, dans le fond aussi bien que dans le mode d'exécution, un caractère expressément et exclusivement italien. Rien ne décèle chez l'artiste qui les a faites la moindre préoccupation des exemples venus de l'Allemagne, la plus légère tentation de détourner à son profit quelque chose des progrès accomplis ou en voie de s'accomplir à Colmar ou à Nuremberg. Et cependant, non seulement Mocetto avait eu l'occasion de voir les estampes, déjà répandues en Italie, de Martin Schongauer et même d'Albert Dürer, mais puisque, nous l'avons dit, il travaillait encore en 1514, il avait pu, lors du séjour de Dürer à Venise en 1506, entrer en relation directe avec le maître-graveur allemand et être initié par lui au secret de ses procédés.

Y eut-il chez Mocetto parti pris systématique d'opposer dans le domaine de la gravure cette résistance aux innovations dont, suivant Lanzi, il garda opiniâtrément comme peintre le goût et l'habitude[1]? Faut-il simplement attribuer à l'âge avancé du graveur cette indifférence apparente pour les importations de l'art étranger et pour les talents d'un jeune rival? Toujours est-il que, depuis les plus anciens jusqu'aux derniers en date, tous les ouvrages de Mocetto accusent une pratique et des doctrines invariables. Pour en expliquer les inégalités au point de vue du mérite, on serait mal venu à prétendre y relever les traces d'un changement quelconque dans les coutumes de l'esprit ou dans la manière; en réalité, on n'y découvrira rien d'autre que l'application plus ou moins heureuse de certaines traditions toutes nationales, de certains principes une fois reconnus et adoptés.

Cette obstination de Mocetto à ne tenir, au moins dans ses œuvres, aucun compte des perfectionnements matériels apportés à la gravure en dehors de l'Italie contraste singulièrement avec l'empressement que les autres graveurs travaillant à Venise mettent à profiter des exemples de l'art étranger, souvent même à en contrefaire sans façon les

1. « Parmi les élèves de Giovanni Bellini qui ne purent, dit Lanzi, adopter la nouvelle manière de peindre et qui restèrent fidèles à l'ancienne méthode, était Mocetto, l'un des premiers disciples du maître... » (*Storia pittorica*, tome III, pages 37 et 38.)

produits et à les rééditer sous leurs propres noms. C'est ainsi que dans les estampes de Giulio Campagnola, estampes qui appartiennent



GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

aux premières années du XVIe siècle, des fonds de paysage dérobés aux planches d'Albert Dürer reparaissent, bien malencontreusement d'ailleurs, associés à des figures vénitiennes par les types comme par

les formes du style. Des édifices ou des maisons dont le maître allemand avait trouvé à Nuremberg les modèles viennent, sous le burin du copiste,



GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA.
LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, SAINT JOSEPH ET SAINTE ÉLISABETH.

démentir les intentions qu'expriment d'autre part des personnages conçus, ajustés et exécutés à la manière de Giorgione.

Pourtant, si peu scrupuleux qu'il se montre en matière d'emprunts,

quelques fautes de goût qu'il commette en essayant de combiner des éléments de composition à ce point disparates[1], Giulio Campagnola rachète en partie ses torts par l'intelligence avec laquelle il sut, dans le sens du métier proprement dit, utiliser les enseignements que pouvaient fournir les œuvres de la gravure allemande. Un des premiers parmi les graveurs italiens, il comprit et il démontra par ses travaux que la gravure ne devait pas avoir pour objet unique la définition des contours extérieurs, la pure transcription des phénomènes de la ligne, et qu'il lui appartenait aussi, comme venait de le faire pressentir Albert Dürer, de compléter la vraisemblance de l'imitation par le relief des formes et par la justesse du clair-obscur. Campagnola, en outre, eut ce mérite d'imaginer un mode de travail particulier pour assouplir l'aspect qu'il entendait donner à ses estampes. Au lieu de se contenter, comme ses prédécesseurs ou ses contemporains, d'indiquer les ombres et les demi-teintes au moyen de tailles courtes, brusquement interrompues ou négligemment espacées, il eut recours à un mélange de tailles et de points, souvent même à un travail tout entier au pointillé qui lui permettait à la fois de serrer de plus près le modelé intérieur et de rendre plus délicatement les dégradations de l'ombre ou de la lumière.

Ce genre de gravure dont on pourra surtout apprécier le charme dans une gracieuse figure de *Jeune berger*, — la meilleure et la plus caractéristique des estampes du maître[2], — ce procédé analogue quant

1. Entre autres témoignages de la naïveté, pour ne rien dire de plus, avec laquelle Campagnola croyait pouvoir faire son bien des inventions d'autrui, il suffira de citer la pièce représentant l'*Enlèvement de Ganymède*, où le fond de paysage est littéralement celui qu'Albert Dürer avait placé derrière la Vierge, dans sa gravure dite *la Vierge au Singe*, et la pièce intitulée *la Pénitence de saint Jean Chrysostôme*, qui ne diffère de la planche gravée par Dürer que parce que le graveur italien a reproduit celle-ci en contre-partie et qu'il a inscrit sur la copie son propre nom en toutes lettres.

2. Le Musée Britannique possède de cette jolie planche une épreuve d'essai d'autant plus précieuse qu'elle nous explique clairement la manière de procéder du graveur. Cette épreuve a été tirée avant qu'aucun travail au pointillé soit venu s'ajouter sur la planche aux tailles, très fines d'ailleurs et très sobres, qui ont déterminé les contours et établi les masses d'ombre. Ce n'était donc qu'après avoir construit la charpente pour ainsi dire de son œuvre que Campagnola commençait à faire usage des points qui devaient en relier les diverses parties et achever l'exécution de chacune d'elles : méthode différente, on le voit, de celle qu'adoptèrent, à deux siècles et demi d'intervalle, Bartolozzi et les autres graveurs « au pointillé » proprement dit, puisque dans les ouvrages de ceux-ci l'emploi des points suffit à tout et que, même au risque d'aboutir souvent à la mollesse, un moyen en réalité complémentaire se trouve ainsi transformé en moyen d'expression unique.



GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA. — PORTEUR DE LAIT.

aux résultats à la gravure au maillet pratiquée plus tard en Italie et en France, ne devait pas d'ailleurs trouver son emploi à Venise, après qu'il y eut été découvert et mis en œuvre par Giulio Campagnola. Ni un homonyme et peut-être un proche parent de celui-ci, Domenico Campagnola, — ni Benedetto Montagna, artiste d'humeur assez changeante pourtant, et qui, tour à tour imitateur, comme peintre de Jean Bellin son maître et de son frère Bartolommeo Montagna, comme graveur de Mocetto, de Zoan Andrea, d'Albert Dürer, semble avoir pris à tâche d'anéantir l'originalité de son sentiment sous les laborieuses et pesantes variations de la manière[1], — ni ces autres graveurs dont les noms sont restés inconnus, mais dont les œuvres, comme celles du « maitre à la libellule[2] », révèlent une origine bien vénitienne, — personne enfin parmi les compatriotes de Giulio Campagnola ne songea à continuer le progrès matériel qu'il venait de réaliser, ou si un seul d'entre eux, Jacopo de Barbarj, paraît s'être préoccupé de ses exemples, c'est parce qu'il y trouvait l'expression d'un idéal conforme à ses propres instincts bien plutôt que la révélation d'un procédé technique.

Jacopo de Barbarj a de commun avec Giulio Campagnola une prédilection marquée pour les beautés toutes de surface, une inclination persistante à n'envisager l'art que dans ses éléments et par ses côtés strictement pittoresques, et à se dispenser des efforts qu'exigerait l'étude approfondie des choses ou l'interprétation dramatique d'un sujet ; mais l'analogie entre les deux artistes ne va pas au delà de leurs préférences communes pour une poétique de cet ordre ou, si l'on veut,

1. L'œuvre gravé de Benedetto Montagna ne comprend pas moins d'une soixantaine de pièces, lourdement dessinées et gravées pour la plupart, et dont une seule peut-être, — le *Sacrifice d'Abraham,* — serait de nature à honorer sérieusement le talent de l'artiste. Aussi l'empressement avec lequel les estampes de Montagna sont recherchées ne laisserait-il pas de paraître assez peu explicable, si l'âge même et la rareté de ces estampes ne leur prêtaient, aux yeux des amateurs, une valeur qu'elles ne sauraient tirer de leur propre mérite.

2. Nous désignons ainsi, faute d'autre moyen d'indication, le graveur anonyme à qui l'on doit une assez grande estampe représentant la *Nativité,* pièce au bas de laquelle on voit, sur le terrain vers la gauche, une libellule ; mais nous ne prétendons pas pour cela attribuer à la présence de cet insecte dans la composition la signification précise d'une marque figurée, d'une signature. Ce qui nous paraît certain seulement, c'est que le talent du graveur de la *Nativité* ne se rattache par aucun lien au talent de Giulio Campagnola, et que Bartsch s'est complètement mépris en classant parmi les œuvres de celui-ci (tome VII, page 370, n° 1) une planche où rien ne se retrouve de son goût et de ses procédés accoutumés.

pour ces vérités d'agrément. Les moyens que leurs mains emploient n'ont assurément rien de pareil. Au lieu de rechercher, comme Campagnola, la condensation des tons et de l'effet, Jacopo de Barbarj tend à



ZOAN ANDREA. — FRAGMENT D'UN MONTANT D'ARABESQUES.

simuler dans ses œuvres la diffusion de la lumière et la limpidité du coloris; au lieu de faire au pointillé une part principale dans tous les détails du modelé, il ne se sert des points que pour ménager une transition subtile des ombres pâles qu'a indiquées son burin aux parties

claires qui les avoisinent. Partout ailleurs les travaux dont il fait usage consistent dans des séries de tailles légères, fines, chétives même, dans les attaques à la fois timides et embrouillées d'un outil qui, de peur de paraître s'appesantir sur ce qu'il a entrepris de rendre, égratigne le cuivre plutôt qu'il ne l'entame.

Il y a loin sans doute de cette méthode d'exécution délicate souvent jusqu'à la maigreur, recherchée jusqu'à l'affectation, il y a loin de ce faire minutieux et tendu aux mâles procédés qu'employaient Mantegna et Mocetto. Jacopo de Barbarj doit donc en réalité à la chronologie bien plus qu'à son propre mérite l'honneur d'occuper dans l'histoire de la gravure italienne une place à la suite de ces deux maîtres. Que si, au lieu d'avoir pour termes les formes extérieures et la valeur relative des manières, la comparaison vient à porter sur le fond même des intentions, l'inégalité sera plus sensible encore. La part d'estime à mesurer au graveur très peu ému, très peu inventif de *Sainte Catherine* et de l'*Ange gardien,* de *Mars et Vénus*, d'une *Famille de Satyres,* d'autres petites scènes encore, d'autres menues fantaisies sur des thèmes sacrés ou mythologiques, cette part ne devra-t-elle pas se réduire en proportion de ce qui revient à si juste titre aux graveurs inspirés de la *Mise au tombeau* et de *Judith ?* Même dans ses meilleurs ouvrages, même dans cette figure à mi-corps de *Saint Sébastien* qu'on peut regarder comme son chef-d'œuvre, Jacopo de Barbarj ne se montre rien de plus qu'un praticien soigneux, très adroit à certains égards, mais d'une adresse qui consiste surtout à éviter les affirmations compromettantes et à suppléer à la franchise du style par les sous-entendus ingénieux et les demi-mots. Enfin, tout autant que Campagnola, quoique avec plus de réserve en apparence, il fait à l'art étranger des emprunts qui, pour ne pas se produire sous forme de copies, n'en démontrent pas moins la défiance qu'il a de lui-même et des ressources de son propre fonds. Campagnola se contentait de s'approprier çà et là quelques fragments des gravures allemandes, quelques groupes d'arbres ou de fabriques, et n'entendait suivre quant au reste que ses instincts et son goût d'artiste italien ; Jacopo de Barbarj, au contraire, semble prendre à tâche de déguiser



ZOAN ANDREA. — FONTAINE.

autant qu'il dépend de lui sa nationalité. C'est en se subordonnant de tous points aux exemples du dehors, c'est en affublant de germanismes son sentiment et son style qu'il travaille à se mettre en crédit, et s'il réussit jusqu'à un certain point à s'isoler ainsi des artistes de son pays, il n'arrive pas pour cela à les déposséder de l'estime qu'ils méritent, encore moins à les faire oublier.

Jacopo de Barbarj, dont Zani, Ottley et Bartsch ont ignoré le vrai nom, est généralement connu sous la dénomination de « Maître au caducée », à cause de l'emploi qu'il a fait habituellement de cet emblème mythologique pour marquer ses ouvrages. Les mêmes érudits d'ailleurs n'ont pas mieux su à quel pays il appartenait par sa naissance, et les caractères complexes de sa manière paraissant à cet égard justifier toutes les hypothèses, on a voulu voir dans ce « Maître au caducée » tantôt un graveur néerlandais qui aurait longtemps séjourné en Italie, tantôt un graveur allemand[1]. Le doute n'existe plus aujourd'hui. Des pièces authentiques retrouvées et publiées, il y a quelques années, par M. Émile Galichon[2], d'autres documents recueillis plus récemment par M. Éphrussi[3], établissent que le « Maître au caducée », ou plutôt Jacopo de Barbarj, naquit à Venise vers 1450 et qu'après avoir travaillé, comme peintre et comme graveur, dans sa ville natale jusqu'en 1505, il entra à cette époque au service de Philippe de Bourgogne, fils naturel du duc Philippe le Bon, qui l'emmena dans les Pays-Bas. Quant à la date de sa mort, elle est certainement antérieure à l'année 1516, puisque, dans un inventaire dressé cette année-là même des objets d'art appartenant à Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, il est fait mention, entre autres tableaux, de ceux qu'avait peints « feu maître Jacopo de Barbarj ».

Si dans les œuvres des graveurs padouans ou vénitiens que nous avons mentionnées jusqu'ici les influences combinées d'Andrea Mantegna et de Jean Bellin apparaissent en général sans équivoque, si Jacopo

1. M. Harzen (*Archiv für die zeichnenden Künste*, tome Ier, page 210 et suivantes. Leipzig, 1855) et M. Passavant (*le Peintre-Graveur*, tome III, page 135) n'hésitent pas à affirmer que Jacopo de Barbarj était né à Nuremberg.

2. *Jacopo de Barbarj* dit *le Maître au caducée*. (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XI. 1861.)

3. *Jacopo de Barbarj. Notes et documents nouveaux*. (*Gazette des Beaux-Arts*, nouvelle période, tome XIII. 1876.)



BARTOLOMMEO DA BRESCIA. — JÉSUS-CHRIST DÉPOSÉ DE LA CROIX.

de Barbarj lui-même ne laisse pas bien souvent de les subir, quelque volonté qu'il ait de s'y soustraire, — d'autres œuvres produites à peu près à la même époque, et plusieurs d'entre elles aux mêmes lieux, procèdent exclusivement des exemples de Mantegna. Ainsi les nombreuses estampes signées du monogramme de Zoan Andrea ou du nom de Giovan Antonio da Brescia semblent n'avoir été faites que pour continuer sans modification d'aucune sorte la méthode une fois adoptée, la tradition une fois fondée par le maître. Toute proportion gardée entre l'importance inégale des travaux et la différence des milieux, il y a là quelque chose d'analogue à ce qui s'était passé, dans le domaine de la peinture, au temps des *Giotteschi* et de leurs successeurs [1]. Et ce n'est pas uniquement là où ils font acte formel de copistes, ce n'est pas simplement dans leurs contrefaçons des estampes authentiques de Mantegna [2] que les deux graveurs se montrent les stricts imitateurs de sa manière. Cette manière, ils s'appliquent aussi soigneusement à se l'approprier dans les ouvrages qu'ils exécutent d'après d'autres peintres ou d'après leurs propres dessins; à plus forte raison usent-ils des procédés employés par Mantegna dans ses travaux de graveur, lorsqu'ils ont à reproduire non plus des dessins de leur propre main, mais des modèles sortis du crayon même ou de la plume du maître. Aussi plusieurs estampes d'Antonio da Brescia auxquelles on peut attribuer cette origine, — la *Vierge* par exemple *assise entre saint Joseph et sainte Élisabeth* qu'accompagne le petit *Saint Jean-Baptiste*, ou bien *Hercule vainqueur de l'hydre de Lerne*, — certaines planches

1. On sait que, non seulement les peintres directement formés par Giotto, mais même les élèves de ceux-ci et jusqu'aux élèves qu'ils formèrent à leur tour, tous s'imposèrent à l'envi le devoir de pratiquer scrupuleusement pour leur compte et de léguer intacte à la génération suivante la doctrine du chef de l'école. Un peintre florentin, auteur d'un *Traité* composé plus d'un demi-siècle après la mort de Giotto, Cennino Cennini, ne voulait, disait-il, en écrivant son livre, que faire participer les artistes qui surviendraient au bénéfice des enseignements qu'il avait reçus d'Agnolo Gaddi, son maître, enseignements transmis d'abord à celui-ci par son père Taddeo Gaddi à qui Giotto les avait originairement donnés. (*Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, édition de 1821, chapitre 1, page 3.)

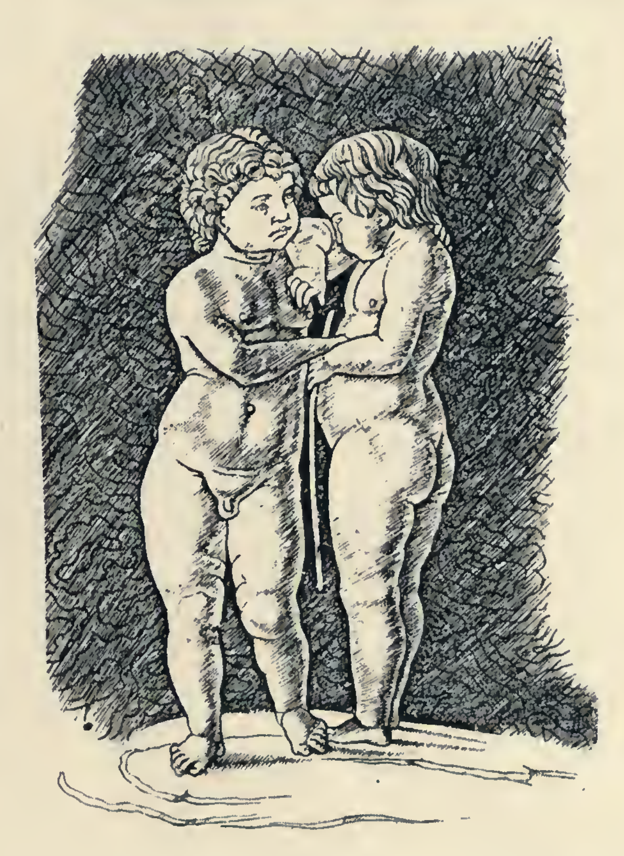
2. Parmi ces copies, dont quelques-unes sont assez fidèles pour qu'on les confonde parfois avec les originaux, il suffira de citer : de Zoan Andrea, la *Mise au tombeau*, en largeur; la *Bacchanale au Silène;* la *Bacchanale à la cuve;* et d'Antonio da Brescia : la *Flagellation;* la *Mise au tombeau*, en hauteur; *Hercule et Antée;* enfin deux des fragments du *Triomphe de Jules César*, — les *Éléphants* et les *Soldats portant des trophées.*

de Zoan Andrea, telles que la *Danse de quatre Muses,* fragment du tableau du *Parnasse* conservé au musée du Louvre, et la série en douze pièces des *Arabesques*, — quelques autres gravures encore de chacun des deux artistes, ont-elles, au point de vue de la pratique, la même apparence et semblent-elles avoir les mêmes mérites que les planches gravées par Mantegna. La différence devient sensible toutefois pour peu qu'on les examine de près, et surtout à côté des œuvres dont elles avaient pu, au premier aspect, paraître les équivalents.

Quelque habile en effet que soit ici l'imitation, elle n'arrive pas à être si complète qu'elle nous rende, en même temps que les formes extérieures du modèle, la vie secrète qui les anime et l'accent décisif qui en achève la signification. Ce qui caractérise expressément les œuvres de Mantegna, c'est, outre la puissance de l'invention, l'empreinte de la vigueur et de la verve jusque dans les détails les plus minutieux, jusque dans les parties les plus attentivement étudiées; c'est un mélange singulier d'ardeur et de patience, de sentiment spontané et d'intentions systématiques; c'est enfin, dans l'exécution matérielle, le calme d'une volonté sûre d'elle-même et l'inquiétude d'une main irritée par sa lutte avec le moyen. Les estampes d'Antonio da Brescia et même les estampes, généralement préférables à celles-ci, de Zoan Andrea [1], ne se ressentent pas de ces agitations et ne présentent pas ces contrastes. Tout y résulte d'un travail poursuivi d'un bout à l'autre avec une parfaite égalité d'humeur; tout y respire la même confiance tranquille dans l'autorité des enseignements reçus, le même besoin de s'en tenir aux conquêtes déjà faites et aux traditions déjà consacrées.

1. Nous ne parlons, bien entendu, que des pièces qui constituent véritablement son œuvre, et non de certaines pièces tout au plus médiocres que les rédacteurs de catalogues croient pouvoir en sûreté de conscience y faire figurer parce qu'elles portent, elles aussi, le monogramme de Zoan Andrea. Il ne suit pas de là pourtant que celui-ci les ait gravées. Au lieu de trouver dans cette signature ainsi apposée la preuve de son travail personnel, ne serait-on pas mieux fondé à n'y voir qu'une sorte d'étiquette commerciale, une marque de fabrique commune à des produits de diverses mains? Il arrivait souvent qu'un graveur, éditeur de ses propres ouvrages, se fît aussi l'éditeur des ouvrages d'autrui et que comme tel il couvrît de son nom des travaux auxquels il n'avait pas en réalité participé. Zoan Andrea, en se déclarant, par sa signature, responsable pour ainsi dire des œuvres de toute origine sorties de sa boutique de marchand d'estampes, n'aurait fait alors que ce que devaient faire plus tard, en Italie, Andrea Andreani et Agostino Musi, en France les plus éminents graveurs du XVII[e] siècle, Gérard Audran entre autres, Edelinck et François de Poilly.

L'école à laquelle les deux graveurs appartiennent[1] peut s'enorgueillir d'artistes bien autrement considérables, depuis Mantegna jusqu'à Mocetto; elle verra bientôt se succéder des praticiens plus habiles peut-être, Pellegrino da San Daniele, Marcello Fogolino, Altobello, « le Maître à la ratière », quelques autres encore; mais vers la fin du



ZOAN ANDREA.

xve siècle et au commencement du xvie, elle n'en compte pas dont les œuvres nous permettent mieux d'apprécier l'influence exercée

1. Nous croyons qu'il est permis, malgré le lieu de sa naissance, de classer Antonio da Brescia parmi les graveurs padouans ou vénitiens, en raison du caractère de ses œuvres et des traditions auxquelles il est resté soumis, non seulement pendant un séjour qu'il fit à Rome, mais même dans quelques tentatives que lui inspirèrent, à un certain moment de sa vie, les exemples d'Albert Dürer. Il existe en effet de la main d'Antonio da Brescia des planches d'après l'antique, traitées comme elles auraient pu l'être si Mantegna en avait fourni les modèles, et, d'après Albert Dürer, des copies peu trompeuses assurément de l'*Enfant prodigue*, de la *Famille du Satyre* et du *Grand Courrier*.

autour de lui par Mantegna. Antonio da Brescia et Zoan Andrea ont donc au moins ce mérite de refléter la gloire et de servir la cause du noble chef de cette école, du grand maître qui en éveillant chez eux, volontairement ou non, l'esprit d'imitation, nous a transmis par leurs mains un surcroît d'informations sur lui-même et quelques précieux souvenirs de plus de ses propres travaux.

CHAPITRE IV

La gravure italienne en dehors de Florence et de Venise. — La gravure à Modène et dans les villes voisines. — Estampes anonymes primitives. — La gravure à Bologne et à Milan. — Résumé du mouvement de la gravure au burin en Italie jusqu'à l'époque de Marc-Antoine.



ANDIS que les graveurs dont nous avons rappelé les noms et quelques autres de même origine déterminaient à Padoue et à Venise des progrès à peu près indépendants de ceux qui venaient de s'accomplir à Florence, un mouvement analogue de l'art se produisait dans plusieurs villes moins importantes du nord ou de l'est de l'Italie. A Modène en particulier, des efforts se poursuivaient sinon pour fonder une école, — c'est-à-dire un ensemble de traditions fécondes et de talents engageant l'avenir, — au moins pour mériter dès à présent, dans la mesure des forces individuelles, quelque chose des succès obtenus ailleurs par un groupe compact de maîtres et de disciples. Giovanni Battista del Porto, appelé communément le *maître à l'oiseau,* en raison de la marque qu'il avait adoptée, et Nicolo Rosex ou de Rossi [1], dit Nicoletto de Modène, représentent dans l'histoire de la gravure italienne au xve siècle, ou plutôt tout au commencement du xvie, cette phase épisodique et ces entreprises toutes locales. Ni l'un ni l'autre probablement n'aspirait à exercer une influence décisive sur la marche de l'art contemporain et à le rendre, par l'autorité des exemples donnés, tributaire du génie modenais. Leur ambition à tous deux devait être de faire preuve d'habileté pour leur compte, sans visées présomptueuses, sans exagération sur l'importance du résultat par delà les limites de leur pays, ou s'ils pouvaient en retirer quelque honneur au

1. Une pièce datée de l'année 1500 et signée de *Rubeis,* — *le Jugement de Pâris,* — ne permettrait-elle pas en effet de reconnaître le nom de Rossi tout aussi bien que celui de Rosex sous la forme latine que le graveur a cru devoir employer?



ANONYME. — PORTRAIT D'UNE DAME DE LA COUR D'URBIN.

dehors, avec l'espoir d'utiliser cette bonne fortune dans un intérêt surtout commercial.

Rien de moins propre d'ailleurs à faire soupçonner une arrière-



ANONYME. — PORTRAIT D'HOMME.

pensée de domination que l'ensemble des œuvres produites par les deux graveurs. Celles qu'a laissées le « maître à l'oiseau » se recommandent par l'élégance du dessin et du style, par la grâce, toujours

très profane il est vrai, quelquefois même plus que profane[1], avec laquelle il traite les figures de jeunes femmes ou d'adolescents. Elles dénotent chez lui une imagination séduite, à l'exclusion du reste, par les charmes tout extérieurs de la personne humaine, un sentiment délicat de la forme, mais de la forme dans son acception purement agréable, en un mot une préoccupation constante des moyens de plaire au regard et d'amuser l'esprit, dût cette recherche même aboutir dans les termes à quelque chose d'un peu efféminé.

Un pareil talent n'est pas de ceux qui font école. Il est de ceux au contraire qui interrompent le progrès général en n'exprimant que la fantaisie personnelle, en substituant au respect réfléchi de la tradition l'esprit de caprice et d'aventure. Que sont devenues déjà sous le burin de Battista del Porto les chastes grâces du style florentin ou la mâle poétique de Mantegna ? Quelque habile qu'il se montre, le graveur modenais appartient, au moins comme précurseur, à la famille des artistes de la décadence. L'art, tel qu'il le comprend et qu'il le pratique, n'est déjà plus qu'une industrie futile, un mode de récréation analogue aux galanteries littéraires inspirées vers la même époque à quelques beaux esprits par une étude superficielle de la mythologie antique. Si des planches telles que *Galatée* ou *Léda et ses enfants* prouvent la dextérité de celui qui les a faites et même, jusqu'à un certain point, la finesse de son goût, elles accusent aussi l'indigence de ses facultés pour tout ce qui tient aux conditions morales de l'art, aux émotions qu'il doit susciter dans notre cœur, au sentiment du beau qu'il a la mission de stimuler ou de développer en nous. Battista del Porto n'arrive guère qu'à nous informer du joli, et ce ne sont là, tant s'en faut, ni des enseignements qui suffisent, ni des mérites qu'on soit tenu de louer bien haut.

Quant à Nicoletto de Modène, la part d'éloges à laquelle il a droit

1. Comme spécimen des libertés prises en ce sens par Battista del Porto, il nous suffira de mentionner une estampe : *Priape surprenant la nymphe Lotis*. Au surplus, parmi les graveurs italiens antérieurs à Marc-Antoine, coupable, on le sait, lui aussi, de méfaits du même genre, le graveur modenais n'est pas le seul à qui l'on puisse reprocher d'avoir compromis la dignité de son talent dans des œuvres ouvertement licencieuses. Certaines pièces gravées par Robetta, par Jacopo de Barbarj et par un anonyme padouan ou vénitien, prouvent que dans d'autres villes de l'Italie on ne se montrait pas à cet égard plus scrupuleux qu'on ne l'était à Modène.



GIOVANNI BATTISTA DEL PORTO, DIT LE MAÎTRE A L'OISEAU.

LÉDA ET SES ENFANTS.

nous semble plus restreinte encore, bien que le nombre considérable des ouvrages qu'il a signés et l'extrême bienveillance en général des historiens de l'art aient procuré à son nom une célébrité presque égale à celle qui s'est attachée aux noms des plus grands maîtres. M. Renouvier, par exemple, ne pousse-t-il pas bien loin l'indulgence pour les estampes de Nicoletto quand il y « remarque un dessin habile sans sécheresse » et quand, un peu plus loin, il attribue à des types insignifiants ou chétifs comme la *Pallas* « l'élégance et l'expression des figures les plus avancées de la Renaissance[1] »? L'habileté du dessin nous paraît ici aussi douteuse que la sécheresse en revanche l'est peu, comme au lieu de cette science de l'expression dont l'artiste aurait fait preuve, nous ne savons guère reconnaître qu'une certaine adresse à dissimuler sous des dehors symétriques la banalité ou la nullité des intentions.

Quoi de plus monotone que les procédés de composition et de style employés par Nicoletto? Qu'il s'agisse pour lui de représenter un martyr chrétien ou un habitant de l'Olympe, une sainte ou une déesse, c'est à la même ordonnance dans l'ensemble et dans les détails, aux mêmes combinaisons de lignes, au même mode d'exécution qu'il a recours. Une figure debout, vue de face, tenant, suivant les cas, une palme, une corne d'abondance ou tel autre objet symbolique approprié aux souvenirs qu'elle personnifie, — un édifice à demi ruiné en avant duquel la figure se dessine ou plutôt auquel elle semble adhérer, — et, de chaque côté, un monceau de fragments d'architecture groupés pour les besoins de l'harmonie linéaire avec quelques plantes ou quelques arbrisseaux, — tels sont les éléments à peu près invariables des scènes sacrées ou profanes dont se compose l'œuvre entier de Nicoletto de Modène. Sauf trois ou quatre grandes pièces (une *Vierge glorieuse* entre autres et la *Nativité*) traitées, sinon avec plus d'originalité dans l'invention et dans le faire, au moins avec une recherche plus sérieuse des conditions intimes du sujet, cet œuvre ne contient rien, à notre avis, qui dépasse le niveau des témoignages d'habileté secondaires. Les morceaux même d'un caractère purement décoratif,

1. *Des Types et des Manières des maîtres-graveurs.* — Première partie. Page 55.

comme une suite de *montants d'arabesques* dont quelques-uns ont été reproduits par Zoan Andrea [1], d'autres motifs d'ornement encore, ne se distinguent ni par un agencement fort imprévu, ni par la finesse de l'exécution. On ne saurait, au point de vue du goût, y reconnaître tout au plus que des formules faciles, analogues à celles dont la main des sculpteurs ornemanistes ou des orfèvres contemporains enrichissait avec une abondance un peu banale les murs de la Chartreuse de Pavie ou les différents objets conservés aujourd'hui dans les trésors des églises lombardes; au point de vue de la gravure même, de l'art de dessiner avec le burin, ces estampes sont loin de réaliser un progrès sur les pratiques antérieures. A cet égard encore, l'habileté de Nicoletto de Modène n'est nullement de nature à nous faire oublier le talent délicat et la manière précise propres aux *niellatori* ou aux peintres-graveurs florentins.

Les œuvres des deux graveurs dont nous venons de parler ont, aussi bien par leur nombre que par la notoriété qui leur est restée acquise, une importance considérable, au moins en apparence, parmi celles que la gravure italienne primitive a produites en dehors de Florence; néanmoins, il ne suit pas de là, tant s'en faut, qu'elles marquent le point de départ de l'art dans les villes situées au delà des limites de la Toscane. Non seulement les estampes de Mantegna et de quelques autres peintres-graveurs padouans ou vénitiens avaient fourni aux deux graveurs modenais des exemples dont ceux-ci profitèrent, mais avant les travaux de Nicoletto de Modène et de Battista del Porto, peut-être même avant ceux de Mantegna [2], des essais avaient été tentés qui ne

1. Reste à savoir d'ailleurs si Zoan Andrea a fait en ceci simplement acte de copiste, ou bien si ce n'est pas son travail même qui a servi de modèle au travail de Nicoletto. Les habitudes de celui-ci ne paraissent pas en général avoir été si sévères, ses scrupules quant aux droits et à la propriété d'autrui n'étaient pas tels qu'on ne puisse, dans le cas présent, hésiter. Non seulement des pièces de sa main textuellement imitées des estampes de Martin Schongauer et d'Albert Dürer portent tout uniment le nom de l'imitateur, mais le monogramme de Nicoletto de Modène se trouve inscrit jusque sur les épreuves d'une planche gravée par Battista del Porto lui-même, — la *Léda avec le cygne*. La marque du maître, avec l'oiseau qui l'accompagne d'ordinaire, marque que l'on voit au bas des épreuves primitivement tirées, a été recouverte de tailles sur le cuivre original et remplacée sans façon par celle de Nicoletto. De là l'erreur de Bartsch (tome XIII, page 280, n° 46) qui, sans se douter de cette supercherie, a pris pour une copie ce qui n'est en réalité que le produit d'une réimpression.

2. Les premières pièces gravées par Mantegna remontent tout au plus à l'année 1468 ou même,



GIOVANNI BATTISTA DEL PORTO, DIT LE MAÎTRE A L'OISEAU.
L'ENLÈVEMENT D'EUROPE.

laissent pas d'avoir une valeur réelle et de soulever des questions d'autant plus graves qu'elles intéressent à la fois l'honneur des villes ou des écoles en cause et l'ordre chronologique des premiers progrès accomplis.

De ces divers monuments anonymes de l'ancienne gravure italienne, de ces ouvrages d'origine incertaine que nous ont laissés des graveurs *quattrocentisti* autres que des florentins, le plus énigmatique peut-être, en tout cas le plus curieux de beaucoup, est le charmant *Profil de femme* qui, retrouvé il y a quelques années à Bologne et rapporté à Paris, a, depuis 1879, pris place dans les collections du musée de Berlin. Nous n'avons pas à décrire cette précieuse pièce dont un fac-similé figure au commencement de ce chapitre. Pour que le lecteur achève d'en pressentir l'aspect, il nous suffira de dire que l'épreuve originale a été légèrement coloriée, — probablement par l'auteur de la gravure lui-même, — dans la joue et sur quelques autres parties du visage, et que ces teintes dégradées avec une remarquable adresse suppléent jusqu'à un certain point au modelé des chairs que, soit parti pris, soit inexpérience, le burin n'a pas indiqué[1].

Contraste singulier toutefois! A côté de cette tête que dessine un simple contour et qui, dans l'enchâssement de l'œil, dans la narine, dans le coin de la bouche, laisse à peine entrevoir quelques tailles timides, subtilement tracées à fleur du métal, et réduites, pour ainsi dire, à l'état d'intentions, tout ce qui constitue l'ajustement, depuis les détails de la coiffure et du collier, jusqu'aux ornements qui enrichissent la partie du vêtement recouvrant l'épaule, tout est traité avec une recherche scrupuleuse de la vérité absolue, avec une application constante chez l'artiste à rendre exactement le relief ou la souplesse des objets qu'il a devant les yeux. Réussit-il pleinement dans ses efforts

suivant Zani, à l'année 1470, par conséquent à une époque postérieure à celle de son séjour à Florence (1466) et postérieure aussi à la date de ses premiers travaux de peinture à Mantoue, pour celui des marquis de Gonzague au service duquel il fut d'abord, Louis III, prédécesseur de Frédéric et grand-père de Jean-François II, dont nous avons parlé plus haut à propos du *Triomphe de Jules César*.

1. Il convient, pour compléter ces informations, d'ajouter que la reproduction donnée ici est de dimensions un peu plus petites que les dimensions de la pièce originale, celle-ci mesurant, en hauteur : 229 millimètres, et, en largeur : 140 millimètres.

pour arriver de ce côté à une imitation rigoureuse? Non certes; çà et là, la science ou même le simple sentiment de la perspective lui fait étrangement défaut. Il lui arrivera par exemple de dessiner presque comme s'il était vu de face le joyau qui surmonte la coiffure compliquée dont le front est couronné, coiffure naturellement représentée en



NICOLETTO DE MODÈNE. — DAVID.

fuite, puisque ce front lui-même est vu de profil. Ailleurs, au lieu de subordonner à la forme et au mouvement de l'épaule les lignes des ornements tramés dans l'étoffe, il tracera ces ornements comme s'ils s'étendaient sur une surface plate, sans paraître même soupçonner la contradiction qu'implique cette apparence rigide du vêtement avec les inflexions réelles ou les saillies de la partie du corps qu'il enveloppe. De telles erreurs s'expliquent d'autant moins que dans les détails de



NICOLETTO DE MODÈNE.

LA VIERGE, SAINT FRANÇOIS D'ASSISE ET SAINT BONAVENTURE.

chaque pièce d'ajustement la vérité est observée avec plus de soin et rendue avec plus de précision. Ici ce sont des perles dont la rondeur s'accuse par des ombres en demi-cercle suivant la direction du contour et les conditions logiques de l'effet; là les plissures d'une sorte de chemisette qui dépasse quelque peu l'échancrure du corsage sont exprimées au moyen de petites masses de traits serrés, simulant les accidents de clair-obscur produits par le chiffonnement symétrique du linge. Enfin il n'est pas jusqu'à l'ombre portée sur le fond par le joyau du sommet de la coiffure qui ne mérite d'être remarquée.

Si nous insistons sur d'aussi menus détails, c'est parce que la manière dont ils sont traités peut contribuer à nous révéler l'origine et à déterminer la signification de l'ensemble. Sans doute, il est plus que probable que la pièce dont il s'agit est l'œuvre non d'un graveur de profession, mais d'un orfèvre, et que l'exécution en a été due à des moyens plus voisins des procédés ordinaires de la ciselure que des procédés de la gravure proprement dite. L'épaisseur des contours qu'on dirait creusés dans le métal avec un poinçon, l'analogie que présentent avec l'aspect accoutumé des médailles l'uniformité d'un bout à l'autre et l'extrême fermeté du travail, d'autres particularités matérielles encore ne laissent guère à cet égard d'équivoque; mais, qu'il soit sorti de la main d'un orfèvre ou de celle d'un médailleur, ce *Portrait de jeune femme* n'en demeure pas moins le résultat d'un travail accompli en vue de l'impression, un ouvrage du même genre que ceux qu'avaient produits ou qu'allaient produire des peintres-graveurs à Florence ou à Padoue. En veut-on la preuve? On la trouvera dans ces indications d'effet pittoresque si timides qu'elles soient, dans ces simulacres d'ombres portées que nous signalions tout à l'heure. S'il n'y avait ici que l'épreuve d'une plaque destinée à être émaillée ou niellée, pourquoi sur le fond ces tailles au bord du bijou qui surmonte la tête? Pourquoi l'artiste aurait-il perdu son temps à les creuser, pourquoi les aurait-il établies à cette place si l'émail avait dû les recouvrir ensuite? Non, ce n'est pas à titre de renseignement sur le degré d'avancement d'un travail d'orfèvrerie, ce n'est pas comme simple essai des procédés spéciaux de son métier, que l'auteur de ce portrait en a pris sur le papier

une empreinte ; c'est bien un acte de graveur qu'il a entendu faire, c'est bien une estampe qu'il a voulu produire, et si, nous le répétons, l'exécution de son ouvrage se ressent manifestement des procédés propres aux orfèvres et de l'emploi des instruments à leur usage, cet ouvrage n'en est pas moins tel qu'on ne saurait le confondre avec les gravures d'occasion, pour ainsi dire, que nous ont laissées Finiguerra et quelques autres *niellatori* florentins. Reste à savoir quel intervalle sépare le moment où ce profil de femme a été gravé de l'époque où avaient paru à Florence les nielles des orfèvres ou même les premières œuvres des peintres-graveurs, et si en réalité celles-ci peuvent être considérées comme antérieures à la pièce que possède le musée de Berlin.

Le savant directeur du Cabinet des Estampes dans ce grand établissement, M. Lippmann, n'hésite pas à se prononcer en faveur de l'ancienneté tout exceptionnelle de la gravure dont il s'agit. Dans une dissertation approfondie, publiée peu après l'acquisition de cette belle pièce [1], il s'applique à démontrer que par l'exécution, indépendante à ses yeux des exemples dus aux *niellatori*, comme par les caractères de l'ajustement, le *Portrait de jeune femme* a dû être gravé, non seulement avant le temps où travaillaient Baccio Baldini et Botticelli, (ce que nous admettons avec lui), mais, — ce qui nous semble plus contestable, — avant celle où fut imprimée la *Paix* de Finiguerra. « Nous ne pensons pas, dit-il, rencontrer de contradicteur en plaçant l'origine de l'œuvre entre les années 1440 et 1450 », par conséquent au moins deux années avant l'achèvement de la *Paix*. Et, pour justifier son assertion, M. Lippmann ajoute que, certaines gravures allemandes ayant été déjà publiées à cette époque, — la *Passion* de la collection Renouvier entre autres (1446), — « il n'y aurait rien de bien étonnant à ce que le procédé de gravure, après être devenu usuel dans le nord, n'eût pas tardé à se répandre en Italie ».

Il n'y aurait rien là de bien étonnant sans doute, mais suffit-il de supposer que les choses se sont passées ainsi ? Où est la preuve que la production de cette pièce, présumée antérieure à l'œuvre de Fini-

1. *Jahrbuch der Kœniglich Preussischen Kunstsammlungen*. Berlin, 1880. Tome Ier.

guerra, dépossède en réalité celui-ci des droits qu'on lui avait attribués ou plutôt qu'on lui avait, depuis la découverte de Zani, justement reconnus? M. Lippmann, pour fixer la date du travail, arguë de cer-



NICOLETTO DE MODÈNE. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

taines particularités de costume, des formes surtout d'une coiffure caractéristique « dont la mode, M. Lippmann en convient lui-même, paraît avoir été abandonnée en Italie vers 1470 ». Pourquoi dès lors

s'autoriser de ce qui subsiste ici de cette mode pour préférer une date plus voisine de celle où elle a commencé à régner que de l'époque où elle va disparaître? Pourquoi enfin sacrifier à de simples conjectures, si ingénieuses ou si érudites qu'elles soient, le souvenir du fait authentique, incontestable, auquel le nom de Finiguerra est resté attaché?

M. Lippmann, il est vrai, ne refuse pas absolument de tenir compte de ce fait consacré; seulement, au lieu d'y voir le premier exemple en Italie de l'application de l'impression à la gravure, il se borne à y constater un nouvel emploi que l'orfèvre florentin aurait imaginé de donner au procédé importé d'Allemagne et déjà pratiqué par des artistes italiens, par le graveur apparemment du *Profil de jeune femme* entre autres. « Finiguerra, dit-il, a découvert qu'avec les plaques d'argent gravées que l'on destinait à la niellure on pouvait, avant d'y introduire le *niello,* obtenir des empreintes sur du papier aussi bien qu'avec des planches de cuivre expressément gravées pour l'impression. » Franchement, si tout se réduit pour Finiguerra à une aussi humble découverte, si l'auteur de la *Paix,* en tirant sur papier une épreuve de ce chef-d'œuvre, n'a fait qu'utiliser à son profit et au profit des *niellatori* ses confrères, les procédés qu'employaient autour de lui des graveurs, on serait assez mal venu à lui savoir beaucoup de gré du service qu'il aurait rendu par là à l'art et aux artistes. Mais si, comme nous le croyons, il est le premier en Italie qui se soit servi de l'impression pour multiplier un travail de gravure, et un travail bien autrement méritoire, bien autrement digne de l'art, que tout ce qui avait pu, à sa connaissance ou à son insu, paraître jusqu'alors en Allemagne; si c'est avant la fin de l'année 1452, — et cette date est établie par des témoignages irrécusables, — qu'a été tirée l'épreuve de la *Paix* gravée par Finiguerra, cette épreuve marque à vrai dire le point de départ, elle constitue en quelque sorte l'acte de naissance officiel de la gravure en Italie. Il faut donc le répéter, pour en finir avec cette partie de la question que nous avons essayé de traiter au commencement de ce volume : quelles que puissent être les trouvailles faites ou à faire, quels que soient, comme dans le cas

présent, l'importance et le mérite intrinsèque de telle pièce qu'un hasard heureux aura remise ou remettra en lumière, le tout, au point de vue de l'art comme au point de vue de l'histoire, ne saurait dimi-



NICOLETTO DE MODÈNE. — SAINT JEAN-BAPTISTE.

nuer, encore moins anéantir, la valeur absolument incomparable de l'œuvre de Finiguerra ni l'autorité de l'exemple donné par lui.

En exprimant l'opinion qu'on avait imprimé des estampes en Italie

avant les premiers essais de Finiguerra et en n'attribuant à celui-ci que le mince mérite d'avoir appliqué à la fabrication des nielles les procédés pratiqués déjà par quelques graveurs de son pays, M. Lippmann d'ailleurs va plus loin que n'avaient été jusqu'ici les partisans les plus décidés de la cause contraire à celle qu'avait soutenue Zani. M. Passavant qu'on ne saurait certes accuser en général de partialité *italianiste* pour tout ce qui tient aux origines de la gravure,



NICOLETTO DE MODÈNE. — SAINT ROCH.

M. Passavant lui-même reconnaissait que « l'impression sur papier du *Couronnement de la Vierge* a été l'occasion de l'invention de la gravure au burin, ou du moins le premier pas que l'on fit en Italie vers la pratique de cet art[1] ». Seulement, suivant lui, l'auteur de cette admirable petite estampe n'aurait pas spontanément découvert le procédé dont il fut dans son pays le premier à se servir. Il en aurait reçu le secret de Rogier Van der Weyden pendant le séjour que le maître

1. *Le Peintre-Graveur*, tome Ier, page 194.

flamand fit en 1450 à Florence, où il était venu peindre, pour Jean et Pierre de Médicis, un tableau représentant *la Vierge et l'Enfant Jésus*



NICOLETTO DE MODÈNE. — DIEU MARIN ET HIPPOCAMPE.

avec saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint Côme et saint Damien, tableau conservé aujourd'hui à Francfort, dans l'Institut Stœdel. « On ne peut guère douter, ajoute M. Passavant, que Rogier n'ait fait une

visite au fameux orfèvre, Maso Finiguerra, pour voir la belle *Paix* du *Couronnement de la Vierge* à laquelle il travaillait alors. Ce serait donc une opinion très plausible que l'opinion fondée sur l'idée que le peintre flamand, en voyant la méthode compliquée suivie par l'artiste florentin pour se procurer des empreintes en soufre et pour les remplir ensuite d'une teinte noire..., lui ait montré la manière très simple d'obtenir le même résultat en imprimant immédiatement la planche sur du papier humide[1]. »

Ainsi, M. Passavant suppose, — supposition d'ailleurs toute gratuite, — que Finiguerra put être initié par Rogier Van der Weyden à l'art d'imprimer un travail gravé sur une plaque de métal; mais il ne pense pas, comme M. Lippmann, que cet art fût connu et pratiqué en Italie avant 1450, avant l'époque où Finiguerra tira une épreuve de sa *Paix*. C'est là ce qu'il importe de constater; c'est ce qu'il y a de particulier dans le rôle de Finiguerra et dans le caractère de son œuvre que nous-même, dans les observations qui précèdent, nous avons voulu rappeler. Encore une fois, que l'on ait gravé au burin en Allemagne ou dans les Pays-Bas, à une époque antérieure à celle où travaillait l'orfèvre florentin, nous n'avons garde d'y contredire : nous nions seulement qu'en Italie, aussi bien que nulle part ailleurs, aucun graveur avant Finiguerra ait véritablement fait acte d'artiste.

L'estampe du musée de Berlin, malgré le talent dont elle porte l'empreinte et malgré la date qu'on lui assigne, ne nous semble pas un témoignage péremptoire à opposer à cette opinion. Que la gravure de ce *Portrait* ait suivi d'assez près, de quelques années seulement, l'exécution et l'impression de la *Paix* de Finiguerra; qu'il faille voir dans cette précieuse estampe un des monuments les plus anciens de la gravure italienne, le plus ancien même si l'on veut, de tous ceux qui n'appartiennent pas à la classe des nielles; qu'enfin par la grâce insigne du type choisi, par l'aisance à la fois ingénue et savante avec laquelle les contours du visage sont tracés, par le charme répandu sur l'ensemble de l'ouvrage, la pièce qu'a décrite M. Lippmann mérite une place à part dans l'histoire de l'art et dans l'estime des hommes

1. *Le Peintre-Graveur*, tome Ier, page 197.



GIOVANNI BATTISTA DEL PORTO, DIT LE MAÎTRE A L'OISEAU. — ROME.

qui s'en occupent, — il n'y a rien là que nous n'accordions de grand cœur; mais à la condition qu'on nous accorde également que ce qui s'était passé à Florence entre les années 1450 et 1452 doit demeurer ici hors de cause, et que, pour apprécier à sa valeur une œuvre aussi intéressante en elle-même, il n'est pas nécessaire de réformer sur tous les points la chronologie admise et de rompre avec toutes les traditions.

Et d'abord, si, abstraction faite des souvenirs attachés aux origines purement historiques d'autres œuvres, on examine celle-ci dans ce qu'elle a de caractéristique comme expression du goût, des costumes pittoresques, du style, propres à une époque et à une école, il serait aussi difficile, à ce qu'il semble, de ne pas la croire contemporaine des peintures ou des médailles appartenant aux premières années de la seconde moitié du xve siècle que de la confondre avec les produits de l'art florentin. Ce n'est pas à Florence qu'on aurait ainsi compris et traité les formes d'une coiffure ou d'un ajustement; rien, ni dans le dessin des détails, ni dans l'ordonnance un peu maladroite des lignes générales, ne rappelle les délicats procédés d'arrangement et d'exécution usités en pareil cas par les artistes compatriotes des Filippo Lippi et des Pollaiuolo. Tout au contraire en diffère[1], et s'il fallait préciser les souvenirs qu'éveille ou les rapprochements que paraît autoriser l'estampe du musée de Berlin, c'est à cet art particulier que représente Piero della Francesca, c'est à la manière précieuse et un peu sauvage tout ensemble de ce maître ou de quelque autre artiste *quattrocentista* de la Romagne ou des Marches qu'on pourrait rattacher le portrait qui nous occupe. Suit-il de là que nous prétendions reconnaître ici la main de Piero della Francesca lui-même et étiqueter bon gré mal gré d'un nom propre une œuvre qui, après tout, ne perdrait rien de son importance à rester anonyme? Non certes. Ce que nous voulons dire seulement, c'est que ce portrait a dû être fait en dehors de Florence, et dans un milieu très voisin de celui où travaillait le

1. Pour sentir, au point de vue du style et du faire, cette différence entre les caractères du portrait dont il s'agit et ceux des ouvrages florentins à peu près du même genre, il suffirait de rapprocher ce profil gravé de jeune femme du portrait, peint par Pollaiuolo, de *Simonetta Vespucci*, qui, après avoir fait partie de la collection de M. Reiset, se voit aujourd'hui dans la galerie du château de Chantilly.

peintre de Borgo-San-Sepolcro. Qui sait d'ailleurs? Peut-être le souvenir de Piero della Francesca et des ouvrages qu'il a laissés tournerait-il au profit d'autres recherches que celles qui auraient pour objet l'origine matérielle de la gravure et la nationalité du graveur; peut-être y aurait-il là quelque indication, au moins par analogie, à recueillir, quelque conjecture à former sans trop d'imprudence sur la personne même du modèle et sur le nom qu'il serait permis de lui attribuer.

On sait que Piero della Francesca, appelé à Urbin par Frédéric de Montefeltro, fit, entre autres tableaux pour ce prince, son portrait et celui de la comtesse d'Urbin, Battista Sforza, sa seconde femme[1] : portraits aujourd'hui conservés l'un et l'autre dans le musée des Offices. Or, dans le haut de l'estampe appartenant au musée de Berlin, on voit, tracées à la plume et en écriture du xve siècle, des lettres qui semblent composer le mot *Urbino* ou *Urbinas*. Inscrit à cette place, le nom de la ville d'Urbin indique-t-il tout uniment le lieu qu'habitait le premier possesseur de l'épreuve qui a survécu, ou bien serait-on mieux fondé à supposer qu'il concerne le personnage représenté par le graveur? Si cette supposition paraît admissible, — et nous croyons qu'elle l'est en effet, — il reste à savoir quelle pouvait être cette jeune *Urbinate* que la finesse tout aristocratique de ses traits, comme l'extrême richesse de sa parure, ne permet pas de reléguer dans la classe des simples bourgeoises de la ville. C'est très probablement le portrait d'une dame de la cour d'Urbin que nous avons devant les yeux et, à notre avis, il ne serait pas impossible d'y reconnaître celui de la femme de Frédéric elle-même. Que l'on examine ce profil gravé en regard du profil peint par Piero della Francesca sur le panneau conservé au musée des Offices : ne trouvera-t-on pas une certaine analogie entre les deux portraits? Ce front bombé et très haut qui caractérise l'image peinte de Battista Sforza, l'angle rentrant que forme, à une petite distance du menton, le contour de la mâchoire inférieure, — la longueur et la délicatesse du col, — d'autres détails

1. C'est en effet sous le titre de *comtesse*, et non sous celui de *duchesse* d'Urbin, que Battista Sforza devrait figurer dans les catalogues ou dans les écrits qui mentionnent le portrait peint d'après elle par Piero della Francesca. Le comté d'Urbin ne fut érigé en duché par le pape Sixte IV qu'en 1474, c'est-à-dire à une époque où Battista Sforza avait déjà cessé d'exister.



JACOPO FRANCIA. — UNE MUSE.

encore, très individuels, très significatifs, parce qu'ils tiennent à la construction même du visage et que par conséquent ils ne pouvaient se modifier en raison des variations que l'âge amène, — tout cela ne se retrouve-t-il pas dans les deux ouvrages avec une égale précision à peu près, quel qu'ait été d'ailleurs l'intervalle de temps écoulé entre l'exécution du tableau et l'exécution de la gravure? Si celle-ci est un portrait de la comtesse d'Urbin, non seulement elle n'aurait pas été faite avant 1450 comme le suppose M. Lippmann, mais elle ne remonterait pas au delà de l'année 1460, peut-être même au delà de l'année 1465; car la jeune fille ou la jeune femme qu'elle représente paraît âgée de quinze à vingt ans, et c'est à l'âge de quinze ans, en 1460, que Battista Sforza, qui devait mourir à vingt-sept ans, en 1472, épousa Frédéric de Montefeltro.

Sans doute, tout ce qui vient d'être exposé n'a pour fondement et ne saurait avoir pour conclusion qu'une hypothèse; mais si cette hypothèse ne paraît pas purement arbitraire, si l'on juge qu'il soit possible d'admettre que le portrait gravé représente la comtesse d'Urbin, on sera amené à admettre aussi que ce portrait, en raison même de l'âge du modèle, n'a pu être fait qu'une dizaine d'années après celle où Finiguerra avait gravé et imprimé sa *Paix*. Au point de vue des origines de la gravure italienne comme au point de vue de l'art proprement dit, le *Profil de jeune femme* n'en garderait pas moins une valeur exceptionnelle, puisque cette pièce, antérieure aux premières œuvres des peintres-graveurs florentins, serait à peu près contemporaine du *Calendrier de 1465*[1], sur lequel d'ailleurs elle l'emporte si manifestement par la grâce du dessin et du style.

Une autre estampe, moins belle et un peu moins ancienne que celle dont nous venons de parler, mais jusqu'à présent unique comme elle et très probablement originaire de la même région, — un *Profil d'homme*, au bas duquel on lit, à droite, ces mots *el gran turco*,

1. Nous avons eu déjà l'occasion, au commencement du deuxième chapitre, de mentionner ce calendrier, dont la seule épreuve connue jusqu'à présent est conservée au Musée Britannique. Strutt et Jansen en ont donné chacun une reproduction, le premier dans son ouvrage intitulé *A Biographical Dictionary of all the engravers* (Londres, 1785), le second dans son *Essai sur l'origine de la gravure* (Paris, 1808).

achèverait de prouver que dans l'est de l'Italie l'art de la gravure commençait à vivre, et à vivre d'une vie à peu près indépendante, quelques années seulement après celles où Florence avait vu les premières découvertes se propager dans ses murs et les premiers progrès s'accomplir. Ce n'est pas pourtant que cette image du *Grand Turc*, — image fort inexactement qualifiée d'ailleurs, ainsi que M. Lippmann l'a clairement démontré [1], — ce n'est pas que ce prétendu portrait ne se ressente dans une certaine mesure du goût et des procédés de composition florentins. Plusieurs parties de l'ajustement, — la coiffure par exemple dont la forme bizarre rappelle celle des

1. *Jahrbuch der Kœniglich Preussischen Kunstsammlungen*, tome II, 1881. — Les lignes suivantes, extraites du travail consacré par le savant écrivain à l'étude de cette pièce, font très bien ressortir l'invraisemblance du nom donné au personnage qu'elle représente et fournissent sur celui-ci des indications intéressantes : « Le personnage qu'on nous montre est, dit M. Lippmann, qualifié de *Grand Turc*; c'est ainsi qu'on avait coutume d'appeler le souverain de l'empire ottoman. Or, de tous les sultans de la seconde moitié du XVe siècle, aucun n'eut pour l'Occident plus d'importance, aucun n'attira plus l'attention que Mahomet II, le conquérant de Constantinople, qui régna de 1443 à 1481. » Et, après avoir rappelé que les traits de ce prince ont été, de son vivant, plusieurs fois reproduits par la peinture et par la gravure en médailles, M. Lippmann ajoute : « Rapprochée du type figuré sur ces médailles, notre estampe ne permet pas de constater la moindre ressemblance..... Si donc l'image qui nous occupe n'a rien de commun avec le portrait authentique de Mahomet II, on pourrait supposer que les mots *el gran turco* s'appliquent à un autre sultan de cette époque, par exemple au successeur de Mahomet, Bajazet II, ou au fils et successeur de celui-ci, Sélim Ier, qui régna jusqu'en 1520; mais, en l'absence de tout portrait de ces princes, il est impossible de soutenir que notre gravure se rapporte effectivement à l'un d'eux.

« On serait ainsi amené à croire qu'il s'agit ici d'une œuvre de pure imagination, d'autant plus que le port d'une longue chevelure, interdit par la loi aux croyants, ôte au personnage l'apparence d'un Turc, et que la coiffure caractéristique, le turban, qu'on voit figurer dans les portraits authentiques de Mahomet II, ne se retrouve pas dans celui-ci..... Pourtant la physionomie fortement accusée du personnage donnerait lieu de penser que le portrait n'est pas tout à fait de fantaisie. De plus, parmi les portraits du XVe siècle qui ont été conservés, on en rencontre un avec lequel l'image du *grand turco* a une parenté surprenante : c'est celui de l'empereur Jean VII Paléologue, le dernier des empereurs byzantins, dont une admirable médaille de Vittore Pisano a consacré les traits..... L'estampe ne semble être autre chose qu'une copie agrandie de cette médaille...

« Le vainqueur et le vaincu se trouvent donc ainsi avoir échangé leurs rôles. Dans sa naïve ignorance, le graveur italien a pris l'empereur chrétien pour le conquérant ottoman, et la légende grecque de la médaille qui lui servait de modèle a été aussi peu intelligible pour lui qu'eût pu l'être une légende turque. Il savait seulement que le personnage représenté était le maître de Constantinople, et pour lui ce personnage était tout naturellement le *Grand Turc*..... Le graveur de notre planche, au surplus, n'est pas le seul qui soit tombé dans cette erreur. Plus d'une fois au XVe siècle, et même plus tard encore, la tête de l'empereur chrétien fut prise pour celle du prince musulman et représentée comme telle... » Et à l'appui de cette assertion, M. Lippmann cite une gravure en bois anonyme exécutée en Allemagne entre les années 1470 et 1480, une des vignettes qui ornent la *Chronique de Nuremberg de 1493*, enfin une copie (aujourd'hui au musée des Offices) d'un des portraits que Paolo Giovio avait, au XVIe siècle, rassemblés dans sa villa sur les bords du lac de Côme : toutes pièces qui, sous le nom de Mahomet II, nous donnent en réalité des portraits de Jean Paléologue plus ou moins conformes à la médaille sortie des mains de Vittore Pisano.



JACOPO FRANCIA _LUCRECE

Lallement & Cie imp

bonnets que portent Élie et Jérémie dans la suite des *Prophètes* gravée par Baccio Baldini, — d'autres détails, d'autres ornements encore, ne laissent pas d'éveiller le souvenir de ce qu'on a vu ailleurs, non seulement dans les œuvres de la gravure, mais aussi dans celles de la peinture, de la sculpture ou de l'orfèvrerie. En revanche, le mode d'exécution adopté ici n'a rien de commun avec la manière délicate et le faire discret des graveurs appartenant à l'école florentine. Quelque chose d'âpre et de surchargé tout ensemble, un mélange singulier de naïveté et de pédantisme, la vigueur à outrance de l'outil accentuant chaque contour, chaque forme intérieure, avec une impartialité aveugle et une insistance monotone, — voilà ce qui caractérise au premier coup d'œil ce *Profil d'homme* et ce qui le rattache aux œuvres produites plus tard par certains artistes de second ordre (à celles de Nicoletto de Modène particulièrement), de beaucoup plus près qu'aux travaux des maîtres. En un mot, si le prétendu *Portrait du Grand Turc* est un curieux document sur l'état de la gravure dans l'est de l'Italie, un peu après l'époque où avait paru ce *Profil de jeune femme* dont nous venons de parler[1], il n'a en lui-même qu'une assez médiocre valeur esthétique. L'artiste anonyme qui l'a fait peut être à juste titre signalé comme un des précurseurs : il ne mérite nullement d'être tenu pour un prophète.

Tandis que, vers la fin du XV[e] siècle, les essais pour agrandir le domaine de la gravure se poursuivaient avec un succès inégal à Padoue, à Venise, à Modène, et dans quelques villes des États environnants, les orfèvres-graveurs qui travaillaient à Bologne semblaient à peu près s'en tenir aux exemples venus de Florence et prétendre seulement exercer l'art dans les limites que les *niellatori* lui avaient primitivement assignées. Le plus célèbre parmi les artistes bolonais de cette époque, le maître de Marc-Antoine, Francesco Raibolini dit Francia, passe pour être l'auteur de plusieurs nielles[2] et de quelques gravures sur

1. Il semble qu'on pourrait placer entre les années 1470 et 1480 le moment où le graveur anonyme du *Grand Turc* achevait cette planche destinée peut-être à servir de pendant à la planche mentionnée ci-dessus et qu'un autre artiste du même pays aurait, suivant nous, gravée environ dix ans plus tôt.

2. Parmi les nielles qui peuvent avec une sérieuse vraisemblance être attribués à Francesco

cuivre[1], dans lesquelles, à la différence près de certains détails de style, de certains idiotismes pour ainsi dire, on retrouve la même réserve quant aux procédés techniques, le même détachement de tout ce qui n'intéresse pas directement le pur contour, en un mot les mêmes habitudes de ciseleur ou de graveur en médailles que dans les œuvres des orfèvres-graveurs florentins. On dirait que Francia qui pourtant, — personne ne l'ignore, — était peintre aussi bien qu'orfèvre, on dirait que ce maître en désaccord successif avec lui-même changeait de doctrine en changeant d'instrument de travail, et que, en quittant le pinceau pour le burin, il cessait de croire à la nécessité de représenter les choses par des moyens plus compliqués qu'un trait à peine accompagné de quelques ombres ou de quelques demi-teintes.

C'est ce qu'on pourrait dire également d'un second peintre-graveur de son nom, son propre fils, Jacopo Francia, suivant les uns, son neveu ou son cousin, Giulio Francia, suivant les autres, qui, malgré l'expérience que lui avait donnée l'exécution d'un certain nombre de tableaux, parut oublier ou dédaigner dans ses gravures les ressources dont il avait usé ailleurs[2]. Les estampes qu'il a laissées sur divers sujets de sainteté ou de mythologie ne sont guère que des dessins sur cuivre à l'état de simples indications, dessins traités, il est vrai, avec une remarquable fermeté dans les lignes, mais presque complètement dépourvus d'effet,

Francia, nous citerons : *Jésus-Christ en croix* dont l'épreuve, conservée jusqu'en 1872 dans le cabinet Durazzo, avait été tirée d'une paix en argent faite par Francia, dit Zani (*Materiali*, page 129), pour l'église de Saint-Jacques, à Bologne; *Hercule tuant l'Hydre*, décrit comme pièce anonyme par Duchesne sous le numéro 248 (*Essai*, page 230); enfin un *Orphée* appartenant au Musée Britannique et qui, par la grâce du dessin et du style, mérite d'être classé parmi les meilleurs spécimens du genre. Ce charmant nielle que Duchesne a décrit sous le numéro 256 a été copié en contre-partie par Peregrino da Cesena, qui l'a marqué comme de coutume des lettres O. P. D. C.

1. M. Passavant (tome I[er], page 247) va même jusqu'à donner pour des ouvrages de sa main trois estampes attribuées généralement, et à meilleur droit à ce qu'il semble, à Marc-Antoine. « C'est à Francesco Francia, dit-il, qu'appartiennent le *Baptême du Christ*, *Sainte Catherine et sainte Lucie*, et le *Jugement de Pâris* que Bartsch attribue toutes trois à Marc-Antoine, quoique la manière de celui-ci ne ressemble à celle de notre maître qu'en quelques détails de ses premières gravures... » Mais n'est-ce pas justement le cas ici ? N'est-ce pas parce que les trois estampes dont il s'agit présentent le même caractère que les « premières gravures » de Marc-Antoine qu'on peut se croire autorisé à les regarder, elles aussi, comme des œuvres de sa jeunesse et comme des imitations de son maître ?

2. Jacopo et Giulio Francia furent peintres l'un et l'autre. Malvasia les mentionne comme tels (*Felsina pittrice*, tome I[er], page 53 et suivantes) et Zani (*Enciclopedia*, I, page 273) parle d'un tableau fait par eux en collaboration. Quel que soit donc celui des deux à qui appartiennent les estampes dont il s'agit, il est certain que sa main avait tenu le pinceau avant de se servir du burin.



JACOPO FRANCIA . CLEOPATRE

[illegible] & Cie

de ton, d'animation pittoresque, en un mot de tout ce que les phénomènes du clair-obscur ou les souples détails du modelé peuvent ajouter à la vraisemblance ou au charme des formes. D'autres graveurs bolonais de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie n'ont pas compris différemment leur tâche et ne s'en sont pas plus généreusement acquittés. A l'époque où il n'était encore que l'élève ou plutôt que l'apprenti de Francesco Francia, Marc-Antoine lui-même ne voyait, à ce qu'il semble, dans la gravure qu'un mode d'application particulier des principes et des procédés ordinaires de l'orfèvrerie. Les planches qu'il destinait à l'impression, — *David vainqueur de Goliath,* par exemple, ou l'*Orphée jouant du violon*, — étaient gravées à peu près de la même manière et avec la même sobriété qu'auraient pu l'être des plaques ayant pour objet unique la décoration d'un reliquaire ou d'un coffret.

Nulle part toutefois cette confusion, volontaire ou non, des conditions propres à chacun des deux arts, nulle part cette connexité entre le travail du graveur et les souvenirs ou les habitudes de l'orfèvre n'est plus sensible que dans les ouvrages d'un artiste très probablement formé auprès de Francesco Francia, et qui, en tout cas, par le lieu même de sa naissance appartient ou se rattache à l'école bolonaise plutôt qu'aux écoles florentine ou vénitienne : nous voulons parler de Peregrini ou Peregrino da Cesena. Toutes les petites pièces, et le nombre en est grand, qui sont sorties de sa main figurent ordinairement, — nous avons eu l'occasion de le dire déjà[1], — dans les recueils de nielles et c'est comme nielles que M. Duchesne les a décrites. Ces pièces pourtant ont dû être gravées et publiées à titre d'estampes puisque, au lieu d'apparaître à rebours, le nom ou le monogramme du maître et les inscriptions que portent beaucoup d'entre elles se lisent sur les épreuves dans leur sens exact. Nous ne reviendrons pas d'ailleurs sur les détails dans lesquels nous avons cru devoir entrer à ce sujet; il nous suffira de rappeler qu'il convient, suivant nous, de voir dans ces prétendus nielles, dans ces soi-disant épreuves d'essai tirées par un orfèvre pour son propre usage, des types gravés à

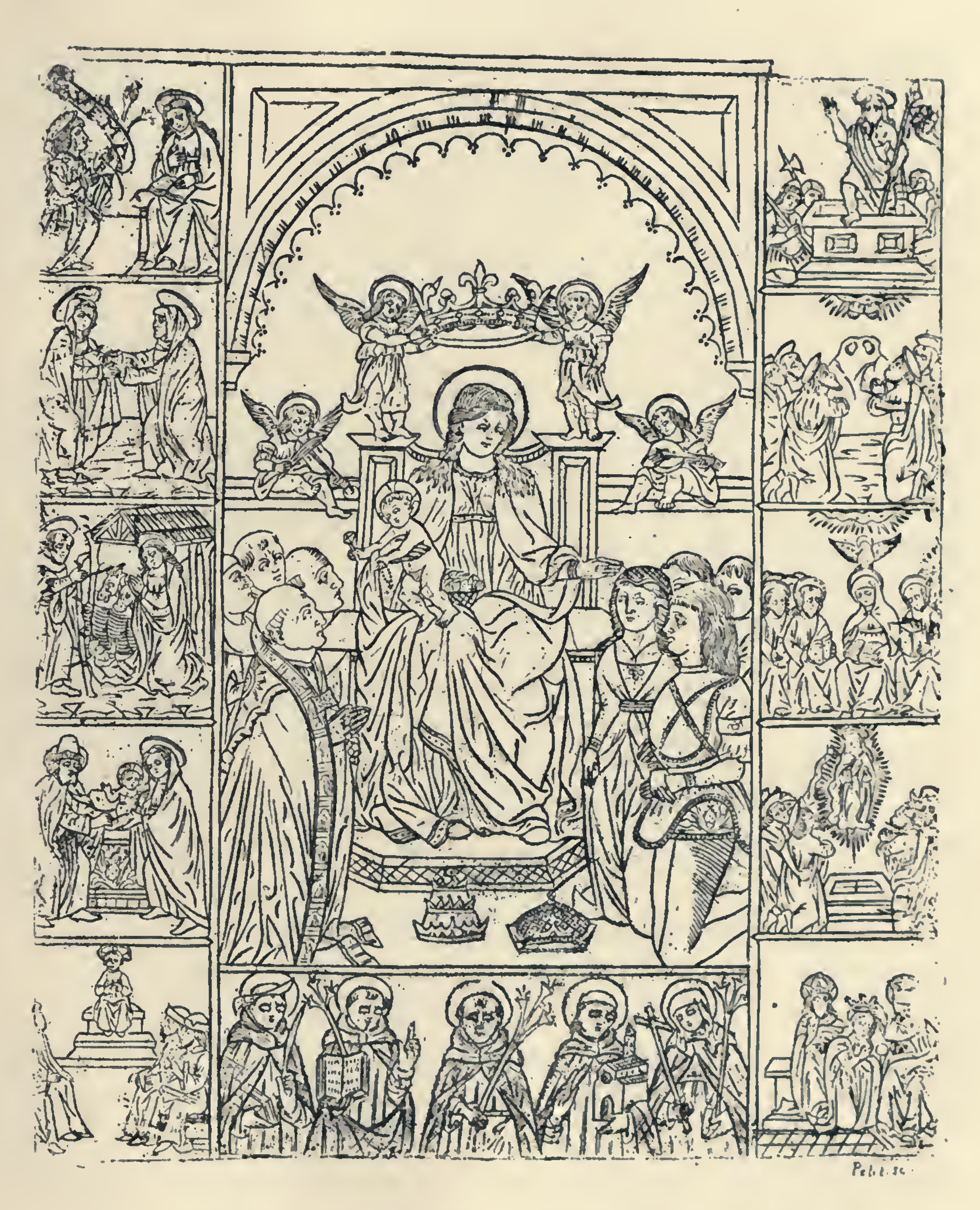
1. Voyez chapitre Ier.

l'intention d'autrui, des modèles destinés, au moyen de l'impression, à une certaine publicité.

Ainsi dépossédées de l'importance qu'on leur avait attribuée comme spécimens d'un art tout spécial, les estampes de Peregrino da Cesena n'en devront pas moins figurer parmi les produits les plus remarquables de la gravure primitive en Italie. Sauf les réserves qu'autoriserait la différence des temps et des milieux, elles méritent d'occuper dans l'histoire de la gravure italienne un rang analogue à la place qui appartient, dans l'histoire de la gravure française, aux petites pièces d'Étienne Delaune et de quelques autres orfèvres-graveurs du XVI[e] siècle. Elles ont d'ailleurs ce caractère particulier qu'on y sent des aspirations d'un tout autre ordre que celles dont la plupart des œuvres antérieures ou contemporaines portent l'empreinte. Rien ne se retrouve ici du mysticisme raffiné des peintres-graveurs florentins, rien non plus, et à plus forte raison, de la mâle poétique et des énergiques intentions d'un Mantegna. La forme considérée en elle-même et traduite sans autre arrière-pensée que la recherche de l'agrément, le pur amusement des yeux substitué comme objet de l'art à l'émotion du cœur ou de l'esprit, la fantaisie en un mot, mais, il est vrai, la fantaisie régie et disciplinée par le goût, — voilà ce qu'expriment, à l'exclusion du reste, toutes les petites pièces gravées par Peregrino da Cesena. Qu'elles représentent *Saint Jean-Baptiste* ou *Psyché*, la *Résurrection* ou des *Arabesques,* il ne paraît pas que celui qui les a faites se soit proposé rien de plus que d'agencer adroitement des lignes décoratives et que, même comme éléments pittoresques, les personnages de l'Évangile ou de la Fable aient eu à ses yeux une signification différente de celle que pouvaient avoir des guirlandes ou des rinceaux.

Les graveurs milanais qui travaillaient vers le même temps avaient sans doute des préoccupations plus hautes et, avec moins de dextérité dans la pratique, un sentiment plus profond de l'art et de ses conditions. Il ne semble pas toutefois que les premiers essais de la gravure en creux à Milan, — j'entends les essais dignes de survivre, — aient précédé l'époque du séjour de Léonard de Vinci dans cette ville[1]. On

1. Objectera-t-on un ouvrage orné de trois gravures au burin, qui en 1479 parut à Milan sous ce



MAÎTRE MILANAIS ANONYME. — HISTOIRE DE LA VIERGE.

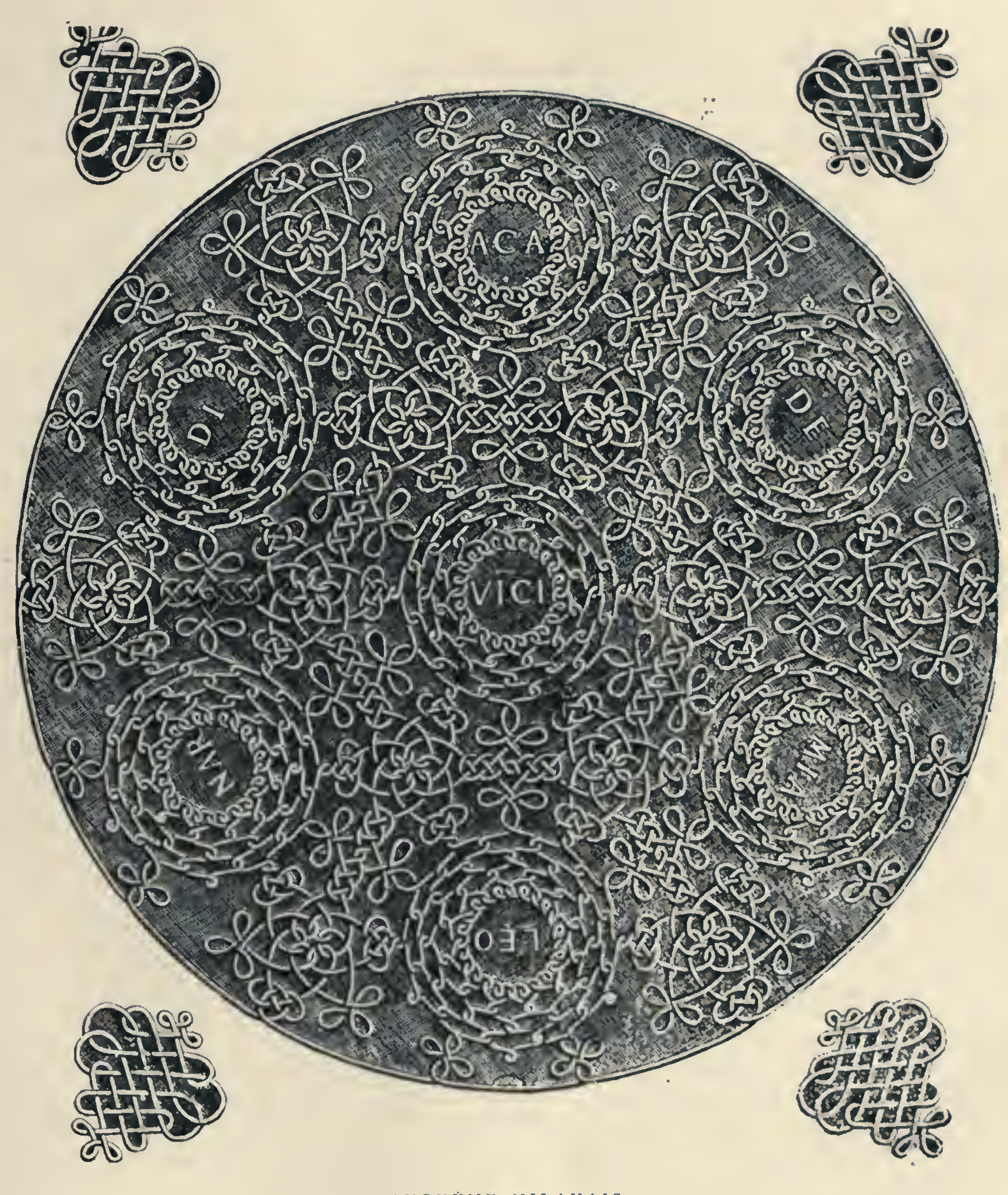
sait qu'appelé à Milan par Lodovico Sforza (Louis le More) en 1483, peut-être même dès 1480, Léonard travailla, pendant les seize ou dix-huit années qui suivirent, au modèle de la colossale statue équestre de Francesco Sforza, à la *Cène* du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces et à la construction, commencée depuis un siècle déjà, de la cathédrale, à d'autres ouvrages encore de sculpture, de peinture et d'architecture; sans compter les nombreuses tâches dont il s'acquitta comme ingénieur ou comme mécanicien, comme physicien ou comme géomètre, comme musicien même et comme poète improvisateur; sans compter non plus tous les traités qu'il composa ou qu'il prépara, tous les documents qu'il recueillit sur des questions d'art, de science ou simplement de métier.

Léonard de Vinci trouva-t-il par surcroît le temps de s'occuper de la gravure et d'en éprouver les procédés? Cela est au moins vraisemblable, à en juger sur les caractères que présentent certaines pièces conservées dans quelques grandes collections publiques. D'ailleurs, lors même que les gravures qu'on peut aujourd'hui raisonnablement attribuer à Léonard ne nous seraient pas parvenues, il suffirait, pour que les suppositions en ce sens parussent justifiées, de se rappeler les merveilleuses aptitudes et l'insatiable curiosité de ce génie universel, de ce « génie sans bornes », comme on l'a très bien dit, « qui résume à lui tout seul la renaissance des arts et des sciences[1] ». Par quelle singulière exception ou par quel inexplicable oubli cette prodigieuse

titre : *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia,* ouvrage dont le seul exemplaire connu est conservé à la bibliothèque Ambrosienne? Sans doute, au point de vue de la chronologie, l'apparition à Milan de ce livre « illustré » deux ans seulement après la publication du *Monte Sancto di Dio* de Botticelli et de Baldini, et deux ans avant celle du *Dante* de 1481, ne laisse pas d'être un fait digne de remarque; mais l'exécution, d'ailleurs assez médiocre, des trois estampes symboliques qui accompagnent le texte fournit-elle une preuve sans réplique de la nationalité du graveur employé par les deux imprimeurs milanais éditeurs de l'ouvrage, G. Brebia et Filippo de Lavagnia? Par leur caractère même, ces estampes ne permettraient-elles pas bien plutôt de supposer qu'elles sont sorties de la main d'un graveur florentin? En tout cas, elles ont été ajoutées au texte après coup, puisque, au lieu d'être imprimées directement sur des feuillets semblables à ceux qui composent l'ensemble du volume, elles ont été collées sur des pages blanches disposées à cet effet.

1. M. le marquis Girolamo d'Adda. *Gazette des Beaux-Arts,* tome XXV, page 124. Et pour achever de signaler l'alliance des facultés contraires en quelque sorte qui caractérisent le génie de Léonard et qui en doublent la puissance, le même écrivain ajoute un peu plus loin ces ingénieuses et judicieuses paroles : « Un philosophe moderne, Gioberti, symbolisait spirituellement la science par la ligne droite et l'art par la ligne courbe. Jamais ces lignes ne se sont plus heureusement entrelacées que dans les œuvres de Léonard, rappelant ainsi le caducée des anciens couronné d'ailes..... »

intelligence qui s'appliquait à tout, qui se rendait compte de tout,



ANONYME MILANAIS.

PLANCHE GRAVÉE POUR L'ACADÉMIE DE LÉONARD DE VINCI.

aurait-elle négligé un des moyens de traduction les plus précieux pour les inspirations ou les calculs de la pensée humaine ?

En outre, l'Académie que Léonard avait instituée à Milan et dont

il avait entendu faire le centre de toutes les études sinon le foyer de toutes les lumières, cette Académie qui personnifiait dans l'art comme dans la science l'esprit de progrès, ne pouvait, pas plus que son fondateur, assister avec indifférence ou refuser de s'associer aux entreprises de l'art nouveau. Elle avait au contraire tout intérêt à y participer activement, ne fût-ce que pour achever d'assurer sa propre importance. Aussi la voit-on, à peine établie, demander à la gravure une certaine publicité pour ses travaux. Des planches d'ornements dont les rares épreuves sont conservées dans quelques grandes collections[1], des *Tondi* ou sortes de disques contenant des entrelacs figurés en blanc sur un fond noir, au centre ou sur les côtés desquels on lit les mots *Academia Leonardi Vinci*, prouvent à la fois l'usage de la gravure à Milan avant les dernières années du xv[e] siècle et l'habileté du graveur auteur de ces pièces.

Or ce graveur est-il Léonard de Vinci ? On ne saurait le prétendre, bien qu'il ne semble pas impossible d'interpréter en ce sens quelques paroles de Vasari relatives à ces « nœuds de cordes » et au « temps que Léonard perdit à les faire[2] ». Toujours est-il que Léonard a

1. Dans les collections par exemple de la bibliothèque Ambrosienne, à Milan, et dans celles de la Bibliothèque nationale, à Paris. Les planches dont il s'agit ont d'ailleurs été reproduites. Seulement, au lieu d'être, comme les pièces originales, gravées au burin, les copies sont gravées en bois. Elles portent le monogramme d'Albert Dürer inscrit à la place même que le nom de l'Académie occupe dans les modèles. — Quant à la destination primitive de ceux-ci, elle a été diversement interprétée. La plupart des écrivains qui se sont occupés des *tondi* attribués à Léonard ont pensé qu'ils avaient été faits pour servir de cartes d'entrée aux séances ou aux cours de l'Académie milanaise; mais la dimension même des gravures ne permet guère d'admettre l'explication. D'autres veulent que ces pièces aient été placées, à titre *d'ex-libris*, dans l'intérieur des volumes dont se composait la bibliothèque de l'Académie; mais, ici encore, la grandeur du format peut être objectée, à moins qu'on ne suppose qu'il n'y eût sur les rayons de cette bibliothèque que des in-folios. Ne serait-on pas mieux fondé à reconnaître avec M. d'Adda, dans ces estampes d'un caractère en réalité tout décoratif, des « modèles d'ornement, de dessin linéaire..... à l'usage des élèves, peintres, miniaturistes, orfèvres, et même des ouvriers de toutes sortes » qui fréquentaient l'école ouverte à Milan ? Les reproductions publiées un peu plus tard par Albert Dürer confirmeraient au besoin cette opinion. Il est clair que le copiste ne songeait nullement à donner à son travail une destination analogue à celle qu'on a attribuée aux prétendues cartes d'entrée ou aux *ex-libris* gravés à Milan, et que, en multipliant par la gravure ce qu'il appelle tout simplement dans son *Journal de voyage* « des dessins de nœuds » (Knoten), il se proposait de fournir des exemples à l'art industriel. Pourquoi l'intention sans équivoque qu'a eue le maître allemand paraîtrait-elle moins nette dans les œuvres qu'il avait prises pour modèles?

2. La traduction littérale du texte tendrait, il est vrai, à faire présumer que Léonard dessina seulement les modèles de ces estampes *(perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine)*; mais la phrase qui suit, — *che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello,* — n'indique-t-elle pas qu'au moins un des *gruppi*, et le plus compliqué, a été gravé par le maître ?

certainement eu part à l'exécution des planches ainsi désignées et que, s'il ne les a pas gravées lui-même, il a du moins dessiné les types qu'elles reproduisent.

C'est ce qu'on pourrait dire aussi à propos des curieuses gravures en bois qui ornent un livre bien connu des bibliophiles, — le traité *De divina proportione* composé par fra Luca Pacioli. L'auteur, dans la préface, déclare en termes formels que ces planches sont « de la propre main de Léonard » (*schemata Vincii nostri Leonardi manibus scalpta*). Et cependant on a quelque peine à comprendre que celui-ci ait consenti à prélever sur le temps qu'exigeaient les grands travaux dont il était chargé les longues heures nécessaires pour tailler dans le bois, non seulement des images du visage humain et quelques fragments d'architecture, mais un nombre considérable de figures géométriques et de polyèdres de toute espèce, enfin les diverses lettres de l'alphabet avec le détail de leurs proportions et leurs mesures canoniques. Peut-être, malgré ce qu'il y a d'affirmatif dans le mot employé (*scalpta*), le plus sûr est-il de restreindre l'intervention de Léonard en ceci au rôle de dessinateur; en tout cas, même ainsi réduite, cette intervention mérite d'être notée comme une preuve de l'intérêt que le maître prenait à la gravure, au moins dans son application aux objets scientifiques, et de ses efforts pour en populariser les produits [1].

D'autres témoignages plus significatifs au point de vue de l'art proprement dit pourraient être invoqués pour établir les droits de Léonard à figurer parmi les graveurs italiens du xv[e] siècle. Quel autre que lui eût été capable de tracer sur le cuivre avec cette grâce et cette souplesse dans le dessin, le buste d'*Une femme vue de profil*, dont un exemplaire provenant du cabinet Wilson est conservé aujourd'hui au Musée Britannique? N'est-ce pas à lui encore qu'il est naturel de songer, — plutôt qu'à Verrocchio, à Antonio da Brescia ou

1. Toutes les questions qui se rattachent à la gravure des planches du traité *De divina proportione* ont été d'ailleurs savamment traitées par M. d'Adda dans un travail que nous avons eu déjà l'occasion de citer : *Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant. (Gazette des Beaux-Arts*, tome XXV.) On peut aussi consulter avec fruit sur le même sujet un article inséré par M. G. Duplessis dans le tome XV (année 1862) de la *Revue universelle des Arts*, page 165 : *De quelques estampes de l'ancienne école milanaise.*

à Mantegna, dont les noms pourtant ont été souvent prononcés à l'occasion de ces trois planches, — quand on voit, soit dans la même collection une belle *Tête de jeune femme couronnée de lierre,* soit dans un des recueils de la Bibliothèque nationale, à Paris, *Trois têtes de chevaux* gravées sur une même planche et ce *Portrait d'un vieillard* coiffé d'un bonnet, dont le type rappelle ceux que la plume de Léonard dessinait avec une exagération calculée pour en accentuer la physionomie et en faire ressortir les caractères[1] ? Aucun document, dira-t-on, ne consacre l'authenticité de ces estampes. Il est vrai : on ne trouve ici ni monogramme, ni date, ni signe accessoire quelconque qui permette de trancher la question ; mais si ces indications matérielles font défaut, les renseignements d'un autre ordre que l'on peut recueillir ne comportent guère d'équivoque. Ils consistent dans les formes mêmes, dans l'aspect et le mode d'exécution des pièces que nous venons de mentionner. La première surtout, — ce charmant profil de femme à la chevelure moitié tressée, moitié flottante que possède le Musée Britannique, — nous semble révéler clairement son origine et accuser la main du maître aussi sûrement que si la signature de celui-ci y avait été apposée.

A l'époque où Léonard se trouvait à Milan, un autre grand artiste qui y avait été, comme lui, appelé par Lodovico Sforza, l'illustre architecte Bramante se servait aussi parfois du burin, soit pour reproduire quelque chose des importants travaux dont il avait la direction, soit pour donner à ceux qu'il devait entreprendre une publicité anticipée en les présentant à l'état de projets. C'est ainsi qu'une vue gravée de l'*Intérieur d'un temple* rappelle dans certains détails l'architecture de la sacristie de San-Satiro construite à Milan par Bramante, et que peut-être elle indique la pensée du maître concernant cette église même ou tel autre monument qu'il n'aura pas eu ensuite le loisir ou l'occasion d'élever. L'intérêt qui s'attache à cette estampe incontestablement authentique[2] n'a pas au reste pour

1. Voyez le recueil des *Caricatures* gravées à l'eau-forte d'après Léonard de Vinci, par le comte de Caylus (1730).

2. Les preuves résultant des caractères de l'exécution même, aussi bien que les preuves tirées des formes et des particularités architectoniques, ont été exposées avec une précision péremptoire par



MAÎTRE MILANAIS ANONYME. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

élément unique, ni même pour élément principal une indication archéologique sur ce que Bramante, comme architecte, a fait ou voulu faire à Milan. C'est le talent du graveur ou, tout au moins, son bon vouloir dans la pratique du procédé, c'est le goût avec lequel les figures sont associées à l'architecture pour en animer l'aspect, c'est en un mot l'expression d'un vif sentiment pittoresque qui donne le plus de prix au travail. Il y aurait exagération à louer cette *Vue intérieure d'un temple* à l'égal des œuvres de Léonard dont nous parlions tout à l'heure; il n'y a que justice toutefois à la rapprocher de celles-ci comme spécimen des progrès accomplis ou en voie de s'accomplir, et à reconnaître aux exemples donnés par Bramante une valeur d'autant plus sérieuse qu'ils se produisaient dans un ordre de sujets et de travaux moins accoutumé.

Le mérite qui appartient à Bramante d'avoir dans une certaine mesure fait un emploi nouveau de la gravure, est aussi celui dont il faut tenir compte aux graveurs anonymes de plusieurs planches d'après la *Cène* du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces publiées peu après l'époque où Léonard venait d'achever cet incomparable chef-d'œuvre. Jusqu'alors, à Florence comme dans les autres villes de l'Italie, la gravure n'avait été que l'art de transcrire sur le cuivre de simples dessins. Depuis Botticelli et Mantegna jusqu'à Nicoletto de Modène, les artistes qui s'étaient servis du burin n'avaient paru viser à rien de plus qu'à une sorte de contrefaçon des travaux exécutés avec le crayon ou la plume. A Milan, on essayait pour la première fois de s'en prendre aux œuvres de la peinture même et d'en reproduire, sinon les tons multiples dans leur souplesse ou leur intensité relative, au moins l'ordonnance générale et, autant que possible, les formes partielles. Les gravures d'après la *Cène* faites dans les dernières

MM. Louis Courajod et Henry de Geymüller dans un travail en deux parties sur les *Estampes attribuées à Bramante. (Gazette des Beaux-Arts*, tome X, deuxième période.) Quant à une autre estampe représentant une scène biblique, *David béni par Nathan*, estampe que l'on rencontre dans la plupart des collections publiques ou particulières inscrite sous le nom de Bramante, l'erreur de ceux qui l'attribuent à ce maître ne saurait s'expliquer que par la place donnée dans cette estampe au petit temple rond que Bramante avait construit dans le cloître de San-Pietro-in-Montorio, à Rome. Le travail de la gravure et le dessin n'ont rien, tant s'en faut, qui puisse justifier ni même excuser l'attribution au grand architecte d'Urbin d'une pièce aussi médiocre, et d'ailleurs exécutée très probablement vers le milieu du XVI[e] siècle.

années du xve siècle[1] ont, à défaut d'une sérieuse valeur intrinsèque, un mérite de reflet, pour ainsi dire, et cet avantage sur les gravures antérieures qu'elles définissent plus exactement l'objet principal du procédé. Désormais, l'alliance entre la peinture et la gravure est conclue, et le surcroît de popularité que le burin peut procurer aux œuvres du pinceau démontrée par un exemple auquel bien d'autres ne tarderont pas à venir s'ajouter.

Quelques estampes diversement intéressantes auxquelles on a voulu attacher les noms de deux des meilleurs élèves de Léonard, Luini et Cesare da Sesto, — une grande pièce de la même époque représentant la *Vierge assise dans un paysage* entre deux anges debout qui jouent chacun d'un instrument de musique[2], — le portrait en buste et dans les dimensions mêmes de la nature d'*Une jeune femme* dont la physionomie et l'ajustement rappellent quelque peu le portrait de Lucrezia Crivelli, maîtresse de Lodovico Sforza, que Léonard peignit à Milan vers 1497 et que le musée du Louvre possède[3], — d'autres ouvrages encore analogues à ceux-là achèveraient de prouver la vie de la gravure à Milan avant la fin du xve siècle et l'influence exercée sur cette branche de l'art par l'illustre peintre florentin. Sans doute, rien de tout cela ne saurait être mis en comparaison avec les travaux des maîtres-graveurs véritables, avec les œuvres qu'ont produites déjà ou que produisent vers le même temps Mantegna, Mocetto et quelques autres parmi ceux dont nous avons plus haut rappelé les noms; mais

1. On sait que la peinture de Léonard dans le couvent de Sainte-Marie-des-Grâces ne fut terminée que vers le commencement de l'année 1498. Ce n'est donc au plus tôt qu'à cette date que les graveurs auront pu entreprendre leur travail.

2. Bartsch, qui a décrit cette pièce (tome XIII, page 85, n° 3), dit qu'elle « se rapproche du goût de Zoan Andrea ». Rien de moins justifié, à notre avis, qu'une pareille appréciation. Elle nous semble au contraire très ouvertement démentie par les particularités mêmes du faire aussi bien que par le choix des formes et la nature des intentions.

3. Ce précieux spécimen des premiers essais de la gravure dans de grandes proportions semble en effet dû au burin d'un graveur milanais ou, tout au moins, d'un graveur de la haute Italie, mais le dessin original a pu être exécuté par un artiste florentin, tel que Ghirlandaio ou Cosimo Rosselli. Il est plus présumable toutefois que la même main aura fait le dessin et la gravure. En tout cas nous ne saurions admettre avec M. Passavant (*Le Peintre-Graveur*, tome V, page 53) que cette main ait été celle d'Andrea Verrocchio, à qui le même écrivain attribue aussi arbitrairement, suivant nous, les *Trois têtes de chevaux* que nous avons mentionnées plus haut en parlant des œuvres probables, sinon certaines, de Léonard de Vinci comme graveur. Les deux seules épreuves au reste que nous connaissions du *Portrait de femme* dont il s'agit sont conservées, l'une au Musée Britannique, l'autre dans les collections de la Bibliothèque nationale, à Paris.

il y a dans les spécimens de la gravure milanaise à ses débuts quelque chose d'assez particulier pour qu'on s'y arrête et que, en face de ces œuvres relativement modestes, on tienne compte au moins des bonnes intentions qu'elles impliquent et, jusqu'à un certain point, de l'esprit de progrès qui les a inspirées.

Après le coup d'œil que nous avons jeté sur ce qui se passait, vers la fin du xv[e] siècle, dans les différentes villes d'Italie où la gravure était pratiquée par des artistes en communauté d'inclinations sinon de doctrines, est-il bien nécessaire de relever d'autres témoignages assez indépendants les uns des autres? A quoi bon chercher à recueillir un à un certains souvenirs secondaires, hasarder certaines hypothèses sur les origines de telles pièces isolées auxquelles il serait en réalité aussi difficile d'attacher le nom d'un homme que d'assigner une place parmi les produits caractéristiques d'une école? Ces estampes forcément anonymes, ces œuvres sans provenance reconnue et pour ainsi dire sans état civil, ne laisseraient pas, il est vrai, d'avoir leur genre d'intérêt, ne fût-ce qu'à titre de curiosités archéologiques; elles mériteraient sans doute d'être mentionnées s'il s'agissait de dresser un inventaire de tout ce que nous ont laissé les graveurs italiens *quattrocentisti;* mais au point de vue des notions générales sur l'art à cette époque et sur les foyers principaux de ses progrès, il n'y a rien là dont il faille absolument tenir compte. Les œuvres, si peu nombreuses qu'elles soient, dont nous avons successivement parlé ne suffisent-elles pas pour résumer dans ses traits essentiels la physionomie de l'art de la gravure en Italie jusqu'à l'époque où finit pour lui la période de l'adolescence et où commence l'âge de la virilité? C'est à Rome, on le sait, que va s'ouvrir maintenant cette ère de transformation et de perfectionnement décisif; c'est sous l'influence directe et sous les yeux mêmes de Raphael, c'est par la main de Marc-Antoine que s'accomplira en Italie une régénération de la gravure plus imprévue encore et plus féconde que ne l'avait été, quelques années auparavant, la réforme opérée dans l'art allemand par Albert Dürer. Si réelle, en effet, que soit l'originalité de son imagination et de son sentiment, quelque admiration que commande l'éclat de ses

mérites personnels, le maître de Nuremberg se rattache à ses devanciers, au moins dans la pratique, par des liens bien autrement étroits que ceux dont on chercherait à constater l'existence entre les prédécesseurs de Marc-Antoine et Marc-Antoine lui-même. Albert Dürer continue, avec une habileté supérieure sans doute, mais cependant avec une certaine docilité, la tradition fondée ou les exemples donnés par le Maître de 1466, par Martin Schongauer, et même par Wohlgemüt; une fois les premières années d'apprentissage passées, Marc-Antoine, au contraire, semble ne prendre conseil que de lui-même, ne suivre, jusque dans l'emploi des moyens, que les suggestions de son propre goût, en un mot n'user à son tour du procédé consacré déjà par les talents des peintres-graveurs florentins et de Mantegna qu'à la condition d'en renouveler absolument les conditions et de le faire servir, non plus à l'indication sommaire, mais à l'expression achevée du beau. Que la perfection des dessins que Marc-Antoine avait à reproduire, que les modèles fournis à son burin par le crayon de Raphael aient singulièrement contribué au succès de l'entreprise, — c'est ce que personne assurément ne saurait oublier; toujours est-il que pour réussir à interpréter aussi dignement de pareilles œuvres, pour les faire passer en quelque sorte dans une autre langue sans en altérer le sens intime et les caractères essentiels, il fallait mieux que l'exactitude d'un traducteur seulement scrupuleux; il fallait, en raison même de la beauté inhérente aux modèles, l'émotion d'un artiste inspiré, presque d'un inventeur dans ce travail d'assimilation; il fallait enfin une force de sentiment assez personnelle pour s'exercer utilement même sous le couvert d'autrui et, — ce que les graveurs italiens n'avaient pas eu à leur disposition jusqu'alors, — une science technique assez sûre pour avoir raison de toutes les difficultés matérielles.

Sans doute, même après Marc-Antoine plus d'un progrès pourra s'accomplir encore. En Hollande, dans les Flandres, et un peu plus tard en France, la gravure acquerra, au point de vue du coloris et de l'effet, des qualités que les ouvrages du maître bolonais ne permettaient nullement de pressentir; elle réussira à reproduire les tons variés à l'infini d'un tableau, à simuler la *morbidezza* des chairs ou le lustre

des étoffes que le pinceau a modelées, et jusqu'aux hardiesses ou aux finesses de la touche; mais à ne tenir compte que de la forme pure et du dessin proprement dit, les estampes de Marc-Antoine sont des chefs-d'œuvre qui ne devaient plus être surpassés et qui, à l'époque où ils parurent, marquaient la fin des entreprises rudimentaires, le terme de tous les essais.

Le demi-siècle qui s'écoule entre les débuts de la gravure à Florence et son perfectionnement subit à Rome, au moment où paraît Marc-Antoine, cette période dont nous avons essayé de rappeler les incidents principaux constitue donc, à vrai dire, dans l'histoire de l'art une phase d'initiation et comme la préface des brillants progrès qui vont suivre. Toute proportion gardée entre l'importance inégale des travaux et la diversité des moyens employés, elle est à peu près à la période qui s'ouvre pour la gravure avec le XVIe siècle ce que l'époque *quattrocentista* est, dans le domaine de la peinture, à l'époque qu'elle précède. L'heure des maîtres souverains n'est pas venue encore, l'art qui s'épanouira bientôt dans sa suprême floraison ne porte encore que des bourgeons à demi développés ou, tout au plus, quelques fleurs entr'ouvertes; mais déjà ceux qui le cultivent ont réussi, soit comme Mantegna, à en stimuler puissamment la sève, soit, comme Botticelli et les siens, à en assouplir les rameaux. En introduisant dans la peinture italienne des éléments nouveaux, en attendrissant pour ainsi dire l'austère doctrine des *Giotteschi* par la combinaison de la grâce avec l'élément du sentiment et des vérités familières avec les intentions idéales, Jean de Fiesole, Masaccio, Filippino Lippi, frayent la voie à d'autres réformateurs mieux inspirés encore ou plus hardis. Les graveurs qui se succèdent dans la seconde moitié du XVe siècle ne sont aussi que des précurseurs, si l'on veut, et peut-être des précurseurs inconscients; mais tout incomplets qu'on les juge en regard des chefs-d'œuvre produits plus tard, leurs travaux ont au moins ce mérite de constituer un ensemble aussi instructif comme renseignement historique qu'intéressant par l'ingénuité même de la pratique, par l'expression souvent charmante d'une inexpérience qui s'ignore unie à la délicate certitude des instincts. Depuis les nielles de Finiguerra jusqu'aux

estampes milanaises, ces gravures au burin primitives méritent donc d'avoir leur place, et une place considérable, dans l'histoire de l'art italien; elles la complètent et, dans une certaine mesure, elles l'expliquent. Reste à savoir toutefois si elles sont seules à fournir ce contingent d'explications ou de documents. La gravure en bois, elle aussi, n'a-t-elle pas eu sa part d'influence et son rôle dans le mouvement qui s'accomplit en Italie aux approches ou au temps même de la Renaissance? C'est ce qu'il convient maintenant de rechercher.



COPIE PAR UN GRAVEUR ANONYME
D'UNE PIÈCE DE PEREGRINO DA CESENA.

CHAPITRE V

La gravure en bois en Italie, au xve siècle. — Les livres à figures imprimés à Rome, à Florence, à Venise et dans quelques autres villes.



CONTRAIREMENT aux résultats que donne, pour l'histoire de l'art dans les divers pays, l'examen des anciennes pièces gravées en bois en regard des gravures au burin primitives, c'est-à-dire contrairement à l'ordre chronologique dans lequel les deux procédés ont été partout pratiqués, on est autorisé à croire que l'usage de la gravure en creux a précédé en Italie celui de la gravure en relief. Tandis que dès le commencement du xve siècle, — et même, probablement, avant la fin du xive, — des pièces gravées en relief, soit en bois, soit en criblé sur métal, se vendaient dans les villes de la haute ou de la basse Allemagne et dans les villes des Pays-Bas, à Venise comme à Florence, à Bologne comme à Rome, aucun produit du même genre ne se fabriquait à ce qu'il semble; aucun essai n'était tenté pour tirer parti du moyen. Non seulement nous ne connaissons pas de gravures en bois italiennes antérieures aux nielles des orfèvres-graveurs florentins, mais ce n'est que plusieurs années après l'exécution et l'impression de ces nielles qu'apparaissent les premiers spécimens de la gravure en bois. Les vignettes qui accompagnent le texte dans les *Méditations* du cardinal Jean de Torquemada ou, suivant la forme latine donnée à son nom, Joannes de Turrecremata, constituent aujourd'hui le plus ancien monument en Italie de ce mode de gravure (1467), comme le *Lactance* imprimé deux ans auparavant dans le monastère de Subiaco est le plus ancien

exemple connu de l'application en Italie des procédés typographiques[1]. Encore faut-il ajouter que le mérite d'avoir imprimé les deux livres appartient à des Allemands. Le *Lactance* de Subiaco est l'œuvre collective de Conrad Sweynheim et de Pannartz; c'est à un autre Allemand établi à Rome, Ulrich Hahn ou Han, que l'on doit les *Méditations* de Turrecremata. Reste à savoir si les gravures en bois qui ornent le second de ces ouvrages sont, comme l'impression même du texte, le produit d'une industrie pratiquée à Rome par les étrangers qui l'y avaient importée, — ou bien si elles ont une origine indépendante de celle que fixe, pour l'exécution typographique, l'indication authentique du nom et de la nationalité de l'imprimeur[2].

1. C'est en raison de la date qu'il porte (1465) que le *Lactance* est considéré comme le premier livre imprimé en Italie. Toutefois, parmi les livres non datés publiés vers la même époque dans le même pays, il en est peut-être d'aussi anciens que celui-là. Le volume *De Oratore* de Cicéron, imprimé avec les mêmes caractères que le *Lactance*, aurait même, suivant M. Fumagalli et d'autres bibliographes, précédé de quelques semaines, sinon de quelques mois, la publication de cet ouvrage. Quoi qu'il en soit, et à ne tenir compte que des dates inscrites sur les livres qui représentent les commencements de l'imprimerie dans les différentes villes de l'Italie, on pourrait établir de la manière suivante la chronologie de ces œuvres de début :

Cicéron. *Epistolæ ad familiares*, par les mêmes imprimeurs que le *Lactance* imprimé à Subiaco en 1465 (Conrad Sweynheym et Arnold Pannartz). Rome, 1467. In-4°.

Cicéron. *Epistolæ ad familiares*. Imprimé par Jean de Spire. Venise, 1469. In-folio.

Léonard Arétin. *De Bello italico adversus Gothos*. Imprimé par Émilien de Orfinis et Jean Neumeister. Foligno, 1470. In-folio.

Martial. *Epigrammata*. Imprimé par André Belfort. Ferrare, 1471. In-4°.

Ovide. *Opera*. Imprimé par Balthazar Azoguidi. Bologne, 1471. In-folio.

Pompeius Festus. *De verborum significatione*. Imprimé par Antoine Zarot. Milan, 1471. In-folio.

Bartholus de Saxo Ferrato. *Lectura super Codice*. Imprimé par Sextus Riessinger. Naples, 1471. In-folio.

Servius Maurus Honoratus. *Commentarii in Bucolica, Georgica et Æneidem Virgilii*. Imprimé par Bernard Cennini et ses fils. Florence, 1471-1472. In-folio.

Saint Augustin. *De Salute*. Imprimé par Gérard de Lisa. Trévise, 1471. In-4°.

Ferrari de Grada. *Practica medica*. Pavie, 1471. In-folio.

Saint Antonin. *Summa confessionum*. Imprimé par Mathias d'Anvers et Balthazar Cordier Mondovi, 1472. In-4°.

Boccace. *Il Decamerone*. Imprimé par Pierre Adam de Michaeli. Mantoue, 1472. In-folio.

Valturius. *De re militari*. Imprimé par Jean de Vérone. Vérone, 1472. In-folio.

Bagellardo. *Libellus de infantium ægritudinibus et remediis*. Imprimé par Bartolommeo Valdezochio et Martinus de Septem arboribus Prutenus. Padoue, 1472. In-4°.

Léonard Arétin. *Epistolæ familiares*. Brescia, 1472. In-folio.

Pétrarque. *Trionfi*. Imprimé par Portilia. Parme, 1473. In-4°.

Fazio degli Uberti. *Dita mundi*. Imprimé par Léonard Achates de Bâle. Vicence, 1474. In-folio.

Nicolai de Ausmo. *Supplementum Summæ Pisanellæ*. Imprimé par Mathias Morave d'Olmütz et Michael de Munich. Gênes, 1474. In-folio.

2. On lit à la fin des *Méditations* de Turrecremata (édition de 1467) ces mots : *Finite sunt contemplationes supradicte et continuate Rome per Ulricum han*, tandis qu'une seconde édition également

Depuis Heineken [1] jusqu'à M. Passavant [2], les défenseurs habituels de la cause allemande dans les controverses sur le pays natal de la gravure n'ont pas manqué de s'emparer de cet argument partiel, au profit de la thèse générale qu'ils soutiennent. Suivant eux, il ne faut voir dans les estampes des *Méditations* de 1467 qu'un témoignage de plus favorable à l'Allemagne, qu'un exemple donné par celle-ci à l'Italie en ce qui concerne la gravure en relief, comme, dans l'histoire de la gravure en creux, la *Passion de 1446* ou telle autre grossière image allemande à peu près du même temps doit, par droit de priorité, prévaloir même sur la *Paix* de Finiguerra. A son tour, le savant M. Lippmann, dans un travail récemment publié [3], n'hésite pas à déclarer que les gravures dont il s'agit « portent absolument le cachet allemand » et, un peu plus loin, qu'« elles ont été, on n'en peut douter, exécutées par des mains allemandes ». Aucun de ces érudits toutefois n'a prétendu et ne pouvait prétendre que ces estampes, allemandes à leur avis, ont eu pour modèles les œuvres d'un peintre ou d'un dessinateur allemand. Quelques mots placés au commencement du

publiée à Rome, mais seulement en 1473, porte le nom du même imprimeur ainsi transformé : *Uldaricū gallum*. Hahn, en allemand, signifie « coq »; on ne saurait donc voir dans ce mot *gallum* que la traduction latine du nom inscrit ailleurs sous sa forme originelle. Ulrich Hahn, au reste, a eu pour cette seconde édition un collaborateur et, à ce qu'il semble, un collaborateur italien, puisque à côté de son nom figure celui de *Simone de luca*. Quant aux gravures en bois que contiennent les exemplaires de la seconde édition, elles sont celles-là mêmes qui avaient été faites pour la première, et les mêmes planches encore ont été utilisées dans une troisième édition publiée, elle aussi, à Rome, en 1484, avec cette indication : *Impressū per honorabilem virū Magistrū Stephanum Planck Alemanum.*

Dans la première des trois éditions ci-dessus mentionnées les gravures sont au nombre de trente-quatre ; on n'en compte que trente-trois dans les deux éditions suivantes. Les trois premières représentent : la *Création des animaux*, la *Création de l'homme*, *Adam et Ève au pied de l'arbre de la science du bien et du mal*. Les planches suivantes sont consacrées à des scènes tirées des Évangiles, depuis l'*Annonciation* jusqu'à la *Descente aux Limbes*, et les dernières à divers autres sujets religieux. Enfin ces planches originales, successivement employées dans les trois éditions romaines de 1467, de 1473 et de 1484, ont servi de modèles pour des gravures *interrasiles* d'un format plus petit qu'on trouve dans deux éditions des *Méditations* de Turrecremata données par Jean Neumeister, l'une en 1479 à Mayence, l'autre en 1481, non pas à Albie en Savoie, comme on l'avait cru jusqu'à présent, mais bien à Albi, en France. C'est là un fait qu'a péremptoirement démontré M. Claudin dans son très substantiel travail sur les *Origines de l'imprimerie à Albi en Languedoc*. Paris, 1880.

1. *Idée générale d'une collection d'estampes*, page 149.

2. *Le Peintre-Graveur*, tome Ier, page 131.

3. *Der italienische Holzschnitt im XV Jarhundert.* (*Jahrbuch der Kœniglich preussischen Kunstsammlungen*, 1882.)

volume nous apprennent qu'elles reproduisent des peintures exécutées, par ordre du cardinal Jean de Torquemada, sur les murs du cloître attenant à l'église de Sainte-Marie de la Minerve, à Rome, église dont ce cardinal était le titulaire [1]. Et d'ailleurs, lors même que cette indication authentique ne nous aurait pas été fournie, les costumes que portent les personnages représentés, les cyprès qui s'élèvent çà et là



MEDITATIONES DE TURRECREMATA.
Rome, 1467.

dans les fonds de paysage, et, par-dessus tout, le style manifestement italien de ces compositions ne suffirait-il pas pour en révéler l'origine? De ce côté donc, nulle hésitation n'est possible.

La nationalité du graveur ne nous semble guère plus équivoque. Rien ici de ce faire saccadé, anguleux, qui caractérise les estampes allemandes des premiers temps, y compris même le *Saint Christophe*

1. *Meditationes Reverendissimi patris domini Johannis de Turrecremata Sacro-sancte Romane ecclesie Cardinalis posite et depicte de ipsius mādato in ambitu ecclīe Sancte Marie de Minerva.*

de 1423; point de ces contours systématiquement rigides, ni de ces œils de pli à petites cassures, dont la tradition s'établit dès les débuts de la gravure en Allemagne pour se continuer bien au delà des dernières années du XVe siècle. La main du graveur des *Méditations* au contraire procède sans parti pris d'aucune sorte; tout ce qu'elle trace a une apparence de simplicité, on dirait presque de bonhomie,



MEDITATIONES DE TURRECREMATA.
Rome, 1467.

qui résulte à la fois d'une inexpérience à peu près complète du moyen technique et d'un sentiment pittoresque singulièrement borné. Ce ne sont pas là des mérites assurément; aussi n'avons-nous garde d'attribuer à l'auteur de ces défectueuses vignettes l'importance d'un artiste digne de figurer à côté des peintres ou des sculpteurs qui honoraient alors l'art italien. Ce que nous voulons dire seulement, c'est qu'il appartient au même pays qu'eux; c'est que, si faible qu'on le juge et qu'il soit en effet, il a su du moins pressentir quelque chose des

avantages de la gravure en bois comme auxiliaire de l'imprimerie et, le premier en Italie, travailler tant bien que mal à en divulguer les procédés.

Il ne paraît pas au surplus que sa tentative ait éveillé bien vite en



TRACTATUS SOLLEMNIS ET UTILIS.
Rome, 1482.

Italie l'esprit d'imitation. A Rome du moins, plusieurs années s'écoulèrent sans que les exemples donnés par le graveur des *Méditations* fussent suivis, et ce n'est guère qu'à partir de 1480 que des livres ornés de gravures en bois vinrent s'ajouter à celui qu'Ulrich Hahn

avait publié en 1467 [1]. Encore l'art proprement dit n'est-il qu'assez indirectement intéressé dans ces nouveaux essais. Les gravures en bois qui paraissent à Rome, à cette époque, semblent bien moins avoir pour



TRACTATUS SOLLEMNIS ET UTILIS.
Rome, 1482.

objet le perfectionnement d'un procédé à l'usage des artistes que le développement, au profit des éditeurs, d'un commerce de librairie popu-

1. Nous ne parlons ici que des estampes accompagnant un texte imprimé en caractères mobiles. la xylographie proprement dite, en d'autres termes la gravure en relief exécutée dans le bloc même où se trouvent taillés les caractères, ayant été pendant tout le xve siècle inconnue ou dédaignée en Italie. Ce n'est qu'au commencement du siècle suivant que, par une exception singulière, un

laire. Des traités de chiromancie ou de médecine domestique, des guides comme le petit recueil in-8° intitulé *Mirabilia Romæ*, des notices prétendues historiques sur les personnages de l'antiquité romaine,



TRACTATUS SOLLEMNIS ET UTILIS.
Rome, 1482.

d'autres écrits du même ordre et destinés aux mêmes classes du public, sont à peu près les seuls thèmes que commente l'industrie, bien gros-

ouvrage, — le seul monument italien de ce genre que l'on connaisse aujourd'hui, — est fabriqué et imprimé conformément aux procédés xylographiques. Il ne contient pas moins de cent vingt vignettes et a pour titre : *Opera noua contemplatiua p̃ ogni fidel christiano,* etc., et porte (au 62e f.) : *Opera di Giouani Andrea Uauassore ditto Uadagnino : Stampata nouamente nella inclita citta di Uinegia.* Le nom de Vavassori suffirait pour indiquer la date approximative de l'ouvrage,

sière encore, des graveurs en bois. Il est remarquable que, dans cette période de début, elle ne s'applique presque jamais à la traduction des sujets religieux, fort contrairement à ce qui se passait en Allemagne,



TRACTATUS SOLLEMNIS ET UTILIS.
Rome, 1482.

où l'imagerie populaire avait à peu près pour destination unique de

mais une particularité plus concluante encore démontre que cette date ne peut être antérieure à l'année 1510. Une des planches de l'*Opera nova*, celle qui représente *Jésus chassant les vendeurs du Temple*, est la copie exacte d'une gravure d'Albert Dürer sur le même sujet dans la suite dite *la Petite Passion*, publiée en 1509. Voyez à ce sujet (p. 79, n° 46) le *Catalogue des livres précieux faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise-Firmin Didot*, mis en vente au mois de juin 1882.

propager les souvenirs évangéliques ou les légendes de la Vie des Saints. Si donc, — et cela est certain, — les Allemands ont importé en Italie les procédés de l'imprimerie; si même, — ce qui est plus douteux, — c'est à des graveurs venus d'Allemagne, comme les typographes, qu'il faut attribuer les premières planches en bois insérées dans les livres imprimés à Rome, ces graveurs, à en juger par la nature des scènes ou des figures représentées, auraient au moins subi l'influence du milieu où ils travaillaient et modifié leurs habitudes en raison des exigences ou des goûts de leur nouveau public [1].

L'accueil inégal que rencontrent les produits de la gravure en bois et l'usage tout différent que l'on fait du procédé en deçà ou au delà des Alpes ne s'expliquent-ils pas du reste assez facilement par la diversité même des inclinations et des mœurs nationales? En Allemagne, même avant la réforme, les pratiques religieuses participent plus

1. Il convient toutefois de citer comme une exception aux caractères profanes qu'affectent en général les livres à figures publiés à Rome vers la fin du xve siècle, un volume imprimé en 1481 par Jean-Philippe de Legnamine et contenant divers opuscules théologiques dus à la plume d'un religieux dominicain, né en Sicile, Philippus de Barberiis ou Filippo Barberi. Ce volume de petit format (petit in-8°) renferme vingt-neuf vignettes en bois, d'ailleurs aussi incorrectement dessinées que gravées. La première, représentant la *Sibylle Persique*, est tirée sur le recto du onzième feuillet et est suivie de onze autres figures de Sibylles et de douze figures de Prophètes placées au recto et au verso de chaque feuillet jusqu'au 22e inclusivement. Le 23e et le 24e feuillet nous montrent *Jésus entouré des instruments de la Passion, Saint Jean-Baptiste*, la *Nativité* et le *Philosophe Platon*. Enfin, sur le verso du 32e feuillet, une figure de femme tenant une banderole se voit en tête d'une série de petites pièces de vers sous ce titre général : *Probe romane carmina*. Plusieurs des bibliographes qui ont décrit ce recueil des *Opuscula* de Philippus de Barberiis ont fixé à vingt-quatre le nombre des planches qu'il renferme. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale d'après lequel nous avons relevé les indications qui précèdent prouve que ce chiffre n'est pas exact et confirme au contraire celui que Brunet avait donné dans son *Manuel du libraire*. Tome IV.

Une autre édition des *Opuscula*, un peu postérieure à celle que nous venons de mentionner, a été également publiée à Rome, mais sans nom d'imprimeur et sous ce nouveau titre : *Tractatus sollemnis et utilis editus per religiosum uirũ magistrũ Philippũ Syculũ Ordinis predicatorum*, etc. In-4°. Outre l'élégant encadrement qui décore la première page, et les lettres ornées placées au commencement de chaque traité, ce volume contient, non plus 29 planches comme le volume imprimé en 1481, mais seulement 13 planches, dont douze représentent les Sibylles; la treizième est intitulée *Proba*. Si dans les attitudes, et même dans les ajustements, quelque chose se retrouve ici des figures dont se compose la première suite, en revanche la différence, au point de vue de l'exécution, est grande entre les deux séries. Les *Sibylles* jointes au texte du *Tractatus* sont, comme on peut le voir dans les fac-similés en regard de ces lignes, traitées, sinon avec délicatesse, au moins avec une certaine recherche de la précision dans les formes qui manque absolument aux planches que contient le premier recueil. De toutes les gravures en bois publiées à Rome avant la fin du xve siècle elles sont certainement les plus dignes d'attention, comme de tous les livres édités à la même époque dans la même ville celui qu'elles ornent est, typographiquement, le mieux conçu et le plus habilement exécuté.



GRAVEUR FLORENTIN ANONYME. — ALLÉGORIE SUR LA BRIÈVETÉ DE LA VIE.

directement qu'ailleurs des coutumes de la vie domestique. Ce n'est pas seulement dans les lieux de prière officiels, dans la pompe des cérémonies du culte ou dans le spectacle des œuvres de l'art décorant les églises, que les populations allemandes cherchent un aliment pour leur imagination, un point d'appui pour leurs croyances; c'est aussi au foyer de la famille ou dans l'oratoire privé que la foi de chacun se nourrit ou s'excite. Quoi de plus naturel dès lors, dans ce travail d'édification intime, que de s'aider de secours dont la possession était si facile et l'emploi si bien approprié aux convenances individuelles? En se procurant à bas prix les images des saints dont on portait les noms ou les livres de piété *illustrés* tant bien que mal par les graveurs en bois, on se proposait beaucoup moins de satisfaire un goût esthétique qu'un besoin d'enseignement moral; on tenait si peu en pareil cas aux mérites de la gravure même que jusque vers la fin du xve siècle, jusqu'à l'époque où parut la *Chronique de Nuremberg* (1493), on s'accommodait encore des formes sommaires et des rudes procédés d'exécution en usage soixante ou quatre-vingts ans auparavant. Les quatre-vingt-six planches, par exemple, que contient la *Bible* imprimée par Koburger en 1483, accusent-elles le moindre progrès sur les œuvres antérieures, et dans ces planches à simples traits, dans ces âpres contours que ne vient assouplir aucune indication de modelé intérieur, ne retrouve-t-on pas le même faire et la même méthode que dans le *Saint Christophe de 1423?*

En Italie, au contraire, la gravure en bois ne pouvait concourir que comme moyen d'expression tout accidentel à la diffusion ou à l'entretien de la foi populaire. Le génie de la nation, comme le passé même de l'art national, ne permettait pas qu'aux influences collectivement subies en face de tant de grandes œuvres de la peinture chrétienne, l'action se substituât d'enseignements donnés sous des apparences aussi humbles et en dehors des lieux consacrés. Comment des esprits nourris en commun d'idéal, mais d'un idéal inséparable pour eux de la noblesse des termes et de la magnificence des milieux, se seraient-ils volontairement réduits à un tout autre régime? Comment des regards accoutumés à voir sur les murs des églises ou des couvents les fresques

dues aux pinceaux des maîtres du XIVe et du XVe siècle, auraient-ils pu se détourner de ces œuvres si puissamment significatives pour chercher un bien moindre élément d'intérêt dans les produits équivoques de l'industrie nouvelle? Aussi, après le timide essai tenté par le graveur des vignettes qui accompagnent le texte de Jean de Torquemada, la gravure en bois cesse-t-elle bien vite d'être appliquée à la traduction des sujets religieux, et n'a-t-elle plus, nous l'avons dit, d'autre office que d'intervenir, à titre d'auxiliaire, dans la fabrication des petits livres écrits au jour le jour pour entretenir les préjugés d'un public vulgaire, ou pour amuser à peu de frais la curiosité.

A Florence, il est vrai, les choses, dès les premiers jours, se passent tout autrement. La gravure en bois n'y est pas, comme à Rome, reléguée dans la classe des moyens à peu près en dehors de l'art, et ceux qui s'en servent ne craignent pas, à l'exemple des graveurs au burin leurs compatriotes, de prendre pour thèmes de leurs travaux des sujets empruntés aux prophètes et aux hagiographes; mais tout en usant avec un empressement relatif du procédé importé d'Allemagne, tout en paraissant, par le choix des scènes représentées, lui donner une destination conforme à celle des peintures et des sculptures religieuses produites dans leur pays, ils ne semblent pas pour cela chercher à lui assurer une publicité fort étendue. Comme la gravure au burin telle que l'avaient pratiquée ou que la pratiquaient alors les orfèvres et les peintres-graveurs contemporains ou successeurs de Finiguerra, la gravure en bois est traitée à Florence avec l'intention apparente de faire de ses œuvres un objet de luxe à l'usage des connaisseurs ou des artistes bien plutôt qu'un produit commercial à la portée de toutes les intelligences et à la mesure de toutes les bourses. La preuve en est dans l'extrême rareté, sinon même dans l'absence presque complète, des gravures en bois florentines publiées à l'état de pièces isolées, par conséquent en vue d'un emploi analogue à celui qu'avaient reçu tant d'images sur feuilles volantes répandues depuis le commencement du siècle en Allemagne.

Dans le petit nombre de gravures en bois florentines faites, non pas pour être intercalées dans un texte, mais pour circuler de main en



GRAVEUR FLORENTIN ANONYME. — L'ANGE ET TOBIE.

main, il en est deux toutefois, — celles dont nous donnons les reproductions ci-contre, — qui nous paraissent particulièrement caractéristiques parce que, tout en continuant à leur manière les traditions communes aux peintres et aux sculpteurs de la même école, les auteurs de ces gravures ne laissent pas d'agir avec une certaine indépendance au point de vue de leur art spécial. L'estampe qui représente un enfant auprès d'une tête de mort, avec ces mots *l'hora passa,* cette pièce allégorique sur la brièveté de la vie, ne se distingue-t-elle pas des gravures en bois antérieures par l'expression, sans doute bien imparfaite encore, d'intentions pittoresques plus compliquées que la recherche et l'imitation des formes au moyen de simples contours? En essayant de figurer les objets en blanc sur un fond noir, c'est-à-dire en laissant à peu près intacte la surface du bloc dans toutes les parties destinées à être teintées par l'encre d'impression comme elles auraient pu l'être avec le pinceau, le graveur se proposait sans doute d'obtenir par un autre procédé quelque chose d'analogue à l'effet que produisaient les nielles. Son œuvre, au moins quant à l'énergie de l'aspect, participait ainsi dans une certaine mesure des gravures au burin sorties de l'atelier des orfèvres, mais elle n'avait rien de commun avec la méthode adoptée par les graveurs en bois qui travaillaient en dehors de Florence.

C'est au reste ce qu'on peut dire en général des gravures en bois produites vers le même temps dans la même école pour l'ornement des livres. Relativement peu nombreuses, elles forment dans l'ensemble des *illustrations* publiées en Italie au XV[e] siècle une série d'autant plus intéressante que le mode d'exécution est ici plus particulier et que, une fois l'usage établi pour les graveurs florentins de recourir comme moyen d'effet principal à ces contrastes que nous indiquions tout à l'heure entre le blanc pur des figures et le ton noir des objets environnants, c'est d'un commun accord qu'ils s'y conforment et avec une remarquable persistance qu'ils travaillent à le maintenir, même à l'époque où les progrès accomplis ailleurs, à Venise par exemple, sembleraient devoir le faire tomber en désuétude. Non seulement la plupart des vignettes jointes aux *Traités* ou aux *Sermons* de Savonarole

sont gravées avec ce parti pris, avec ces oppositions systématiques de tons foncés dans les terrains ou dans les fonds et de corps en pleine lumière[1], mais les planches que contiennent des livres publiés à Florence après la fin du XV[e] siècle sont conçues dans le même esprit et gravées suivant les mêmes procédés. Celles qui accompagnent le texte d'un



QUATRIREGIO DEL DECORSO DELLA VITA HUMANA.
Fol. 53. — Florence, 1508.

ouvrage imprimé en 1508, le *Quatriregio*[2] par Federico Frezzi, évêque

1. Il suffira de citer, entre bien d'autres planches traitées de la même manière, celle qui représente *Jésus-Christ au jardin des Oliviers* et le *Portement de croix* dans le *Tractato* o *vero sermone della oratione*, imprimé à Florence par Antonio Mischomini, 1492; la *Mort planant au-dessus de quatre figures étendues à terre*, la *Mort montrant d'une main le ciel et, de l'autre, l'enfer à un jeune homme*, *Un Mourant assisté par un moine dominicain* dans le *Discours sur l'art de bien mourir*, discours dont Savonarole lui-même avait recommandé l'impression dans la péroraison du premier de ses sermons sur Ézéchiel pendant l'Avent de 1496, en insistant « pour qu'on y ajoutât des figures, afin que les Florentins pussent se pénétrer des vérités qu'il avait mises en lumière »; enfin *Un Fidèle priant dans une chapelle* et *Un homme et une femme en prière devant un autel*, dans le *Traité de l'oraison mentale*. Tous les détails relatifs à la publication des divers opuscules de Savonarole et aux vignettes dont ils sont ornés ont été d'ailleurs soigneusement recueillis par M. Gustave Gruyer dans un ouvrage intitulé : *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole* (Paris, 1879), et le mieux est de renvoyer, pour plus d'informations, le lecteur à cet ouvrage tout spécial.

2. *Quatriregio del decorso della uita humana di Messer Federico fatre dell' ordine di Sãcto*

de Foligno, fournissent un témoignage concluant de cette permanence de la tradition et de l'empire qu'elle exerçait encore sur les graveurs florentins contemporains d'Albert Dürer et de Marc-Antoine.

L'ouvrage de l'évêque de Foligno n'a d'autre importance et ne peut garder aujourd'hui d'autre valeur que celle qu'il emprunte des élégantes vignettes dont il est orné. A peu près calqué sur le plan de la *Divine*



QUATRIREGIO DEL DECORSO DELLA VITA HUMANA.
Fol. 59. — Florence, 1508.

Comédie, il consiste dans le récit, d'ailleurs singulièrement diffus, d'un voyage imaginaire à travers les « Quatre Règnes » de l'Amour, de Satan, du Vice et de la Vertu. De là, dans chacune des cent vingt-cinq compositions qui servent de commentaire au texte, la présence obligée du personnage aux yeux duquel les scènes décrites sont censées s'être successivement offertes; mais malgré cette exigence sans cesse renouvelée du sujet, nulle monotonie dans l'ordonnance; nulle trace d'embarras non plus chez le dessinateur pour conserver à la fois au

Domenico eximio maestro in sacra theologia et gia Vescovo della cipta di Fuligno, in-fol. On lit sur le recto du dernier feuillet : *Finisce el libro decto el Quatriregio... impresso in Firenze a di XXVI di Luglio M. D. VIII. Ad petitione di Ser Piero Pacini di Pescia.*

héros de ces aventures surnaturelles son rôle nécessaire de spectateur, et aux groupes ou aux figures qui l'entourent leur dignité idéale ou, le cas échéant, leur difformité caractéristique. Vertus ou Vices, Anges ou Démons, tous ont leur physionomie propre, malgré l'expression d'élégance qui leur est commune, malgré ce je ne sais quoi d'inévitablement raffiné dont l'art florentin *quattrocentista* fait la marque de ses moindres œuvres et qu'il apporte jusque dans l'imitation des réalités



QUATRIREGIO DEL DECORSO DELLA VITA HUMANA.
Fol. 72. — Florence, 1508.

vulgaires, jusque dans l'image de la laideur. On dirait qu'en traçant ces scènes d'un style si tempéré que les hôtes de l'enfer eux-mêmes semblent craindre de s'y montrer terribles, le dessinateur a pris à tâche de revêtir une leçon mystique des formes les moins contraires aux séductions mondaines, et que, chez lui, le besoin de plaire au regard a au fond quelque peu prévalu sur l'intention de provoquer une émotion morale. Sans doute, ce n'est pas ainsi que l'entendaient, au XIVe siècle, Giotto et Orgagna, et l'on serait bien mal venu à chercher dans les vignettes du *Quatriregio* quelque chose des austères

inspirations que traduisent les fresques de l'*Arena,* à Padoue, ou le *Triomphe de la Mort,* au Campo Santo de Pise; mais on y trouve ce que Botticelli et les autres artistes de son temps et de son pays mettaient dans leurs aimables ouvrages, — le sentiment de l'exquis en toutes choses, une intelligence pénétrante de la dignité sans emphase et de la grâce sans afféterie. Aussi le souvenir de Botticelli et de l'influence qu'il a exercée sur les peintres et sur les graveurs de son



QUATRIREGIO DEL DECORSO DELLA VITA HUMANA
Fol. 74. — Florence, 1508.

époque semble-t-il tout naturellement devoir être évoqué ici. Nous n'oserions dire qu'il a, de sa propre main, dessiné ces vignettes, mais il en a tout au moins préparé l'exécution par ses exemples, et peut-être y a-t-il directement participé par ses conseils [1].

1. En tout cas, l'intervention de Botticelli pourrait être supposée ici avec plus de vraisemblance que celle de Luca Signorelli dont on a quelquefois prononcé le nom à propos des planches du *Quatriregio*, bien que la manière accoutumée du peintre de Cortone n'autorise guère un pareil rapprochement. Et d'ailleurs le témoignage matériel sur lequel on s'appuie, l'argument tiré des deux lettres L. V. inscrites sur la première planche et que l'on a cherché à expliquer par *Luca Ventura* (Luca Signorelli était fils d'Egidio Ventura Signorelli), nous paraît peu concluant. Les rares ouvrages

N'est-ce pas également au groupe des élèves ou des imitateurs du maître, que se rattache l'auteur d'une gravure en bois détachée dont la seule épreuve que nous connaissions appartient à notre Bibliothèque nationale, et qui représente le *Jeune Tobie et l'Ange*[1]? Quelle que soit au point de vue de l'exécution matérielle l'imperfection de son œuvre, ne semble-t-il pas que le graveur l'ait conduite sous l'empire des préoccupations communes à la plupart des artistes florentins contemporains de Botticelli, et ne saurait-on dire que, comme les vignettes des livres, cette modeste pièce volante mérite de figurer, ne fût-ce qu'à titre d'appoint, dans la somme des témoignages les plus significatifs?

Nous rappelions tout à l'heure que, en dehors des estampes destinées à accompagner un texte, les graveurs en bois qui travaillaient à Florence vers la fin du xve siècle n'ont laissé qu'un trop petit nombre d'œuvres, et d'ailleurs des œuvres trop capricieusement inspirées, pour qu'on puisse leur attribuer les intentions de propagande religieuse ou d'enseignement populaire qui, à la même époque, animaient les graveurs allemands. Il ne s'ensuit pas néanmoins que ces pièces détachées n'eussent d'autre fin que de procurer au regard un simple amusement ou qu'elles se réduisissent toutes, dans les mains où elles tombaient, à l'état de monnaie courante. Par la nature des sujets traités et même par les dimensions de leur format, quelques-unes avaient une importance plus sérieuse et une destination plus fixe. Ainsi une grande *Vue de Florence* en sept feuilles, conservée aujourd'hui dans le Cabinet des Estampes, à Berlin, et dont M. Lippmann a donné une description détaillée dans le recueil que nous avons eu déjà l'occasion de citer[2], prouve que les graveurs en bois florentins savaient,

que le maître a signés portent ces mots : *Lucas Cortonensis*. Aucun, que nous ne sachions, n'est signé : *Luca Ventura*.

1. Voyez ci-contre le fac-similé de cette pièce.

2. *Jahrbuch*, etc., 1882. Après avoir analysé la composition, établi les origines et discuté l'âge probable de cette estampe, « sorte de moyen terme entre une *veduta* et un plan levé d'une perspective idéale », M. Lippmann ajoute : « L'exécution est de tous points conforme à celle des bois florentins de l'époque..... Elle nous montre d'ailleurs que la main de l'artiste, quoique habile, n'a pas encore le sentiment ou l'habitude des conditions qu'exigent des gravures de grande dimension, car elle se contente de reproduire dans d'autres proportions le faire usité pour les petits bois destinés à l'ornement des livres... »



FRONTISPICE DU « LIBRO DE FRUCTI DELLA LINGUA ».
Florence, 1496.

le cas échéant, concilier certains intérêts scientifiques avec les franchises de l'art, et que, tout en faisant dans leurs ouvrages une large part à l'agrément ou au luxe pittoresque, ils se préoccupaient aussi des conditions d'utilité immédiate et d'appropriation pratique.

N'y a-t-il pas lieu au surplus de s'étonner que, soit pour la décoration des livres, soit pour l'exécution de planches détachées, la gravure en bois n'ait été employée à Florence qu'assez longtemps après l'époque où la gravure au burin y avait été pour la première fois appliquée à ces deux ordres de travaux? Ce n'est guère que dans les dix dernières années du xv[e] siècle, par conséquent lorsque les nielles de Finiguerra et les estampes de Baccio Baldini et des peintres graveurs contemporains étaient, les unes depuis près de vingt ans, les autres depuis plus de trente ans populaires; lorsque les vignettes gravées au burin pour le *Monte sancto di Dio* de 1477 et pour le *Dante* de 1481 étaient devenues déjà des exemples relativement anciens, — ce n'est guère qu'à partir de 1490 que l'usage de la gravure en bois commence à se généraliser à Florence et que, à l'imitation de ce qui s'était un peu plus tôt pratiqué à Rome, les produits de ce procédé de gravure viennent faire corps avec les textes mêmes publiés jusqu'alors isolément.

On peut évaluer à plus de cent le nombre des livres sans figures, publiés à Florence avec une date authentique dans la période comprise entre l'époque (1471-1472) où fut imprimé le plus ancien de ces livres, — le *Servius Maurus Honoratus* que nous avons mentionné plus haut, — et l'année 1490 où parurent les premiers ouvrages ornés de gravures en bois : les *Laudi* par exemple *di frate Jacopone da Todi*[1], moine franciscain, auteur du *Stabat,* et le *Specchio di croce*[2] de Domenico Cavalca, ouvrage d'ailleurs dont deux éditions sans figures avaient antérieurement paru à Milan[3].

1. *Impresse... per ser Francesco Bonacorsi in Firenze a di uentiotto del mese di setébre MCCCCLXXXX.* In-4°. Au verso du 8e feuillet, une planche gravée en bois représente le bienheureux frate Jacopone à genoux devant la Vierge qui, assise au centre d'une *mandorla* et entourée de chérubins, se penche vers lui. Les deux figures sont dessinées avec beaucoup de délicatesse et l'aspect de la planche a un charme très particulier.

2. *Impresso in Firenze per Francesco di Dino di Jacopo Fiorentino. MCCCCLXXXX.* In-4°. Une gravure en bois tirée sur le verso du 1er feuillet représente la *Crucifixion.*

3. En 1484 et en 1489.

Une fois l'exemple ainsi donné, d'autres publications suivirent dans lesquelles les caractères distinctifs de la gravure en bois florentine se manifestent ou se confirment sous des formes d'autant plus intéressantes que les premiers essais du moyen étaient plus récents encore et les progrès en voie de s'accomplir moins compliqués de ruses ou de traditions techniques. Il va sans dire que l'on ne saurait prétendre dresser ici la liste complète de ces diverses publications ; nous nous contenterons d'en indiquer quelques-unes parmi les plus remarquables et de résumer ainsi dans un petit nombre de types les doctrines et les coutumes adoptées, pour l'*illustration* des livres, par les graveurs en bois qui travaillaient à Florence vers la fin du xve siècle. En les inscrivant dans l'ordre de leur succession chronologique, nous citerons donc :

1° Une édition du *Monte Sancto di Dio*. In-fol. 1491.

C'est la reproduction, quant au texte, du livre d'Antonio Bettini publié en 1477, et, quant aux planches, l'imitation par un autre procédé, plutôt que la copie, des trois gravures au burin qui ornent ce livre, gravures attribuées, nous l'avons dit, à Botticelli et à Baccio Baldini. La gravure en bois est traitée ici avec une fine intelligence des conditions qui lui sont propres et, quoiqu'elle ne s'applique qu'à un travail de seconde main, avec une spontanéité apparente et une aisance toute personnelle. On lit à la fin du volume : *Impresso nella inclita cipta di Firenze per Ser Lorenzo di Morgiani et Giovanni Thedesco de Maganza.*

2° *Philippi Calandri ad nobilem et studiosũ Julianum Laurentii Medicẽ de aritmethrica* (sic) *opusculum*. In-8° ; ouvrage publié dans cette même année 1491 et sorti des presses des mêmes imprimeurs.

Outre une gravure avec les mots *Pictagoras aritmethrice introductor* qui se trouve au verso du premier feuillet, ce Traité d'arithmétique contient plusieurs petites vignettes d'un caractère bien florentin et d'une exécution très spirituelle dans sa sobriété.

3° *Formulario di lettere et di orationi volgari con la proposta et riposta, composta per Christofano Landini,* imprimé par Antonio Mischomini en 1492. In-4°.

Dans cette réimpression d'un livre dont deux éditions sans figures



MONTE DELLE ORATIONE
Florence. 1476.

avaient été antérieurement données à Bologne et à Gaëte, la planche qui représente l'auteur[1] enseignant les belles-lettres à un groupe d'étudiants mérite d'être citée comme un des spécimens les plus significatifs du goût et de l'habileté relative avec lesquels la gravure en bois était pratiquée à Florence vers la fin du xve siècle. Par l'ingénieuse simplicité de l'ordonnance comme par la vraisemblance des attitudes et l'élégance des ajustements, la scène, composée de huit figures, rappelle le style accoutumé des peintures de l'époque ; mais le travail de la gravure même a cela de particulier, qu'il est conduit avec une souplesse qu'on ne rencontre pas, du moins au même degré, dans les gravures en bois exécutées en Italie un peu auparavant.

4° *Tractato volgare di frate Antonino arcivescovo di Firenze, che e intitolato Curam illius habe, che tracta dei modi di confessare,* imprimé par Ser Lorenzo Morgiani et Janni di Piero di Maganza. In-4°. Mai 1493.

Outre une calme et sereine image de saint Antonin écrivant dans sa cellule, cet ouvrage contient une planche représentant un pénitent agenouillé dans une église devant saint Antonin qui lui donne sa bénédiction et, du côté opposé, deux jeunes gens debout. Cette planche se retrouve sans aucun changement, dans un autre opuscule du saint, — le *Tractato volgare... intitolato Defecerunt,* etc., publié un peu plus tard (1496). Enfin la même composition ou tout au moins une composition analogue reparaît dans la *Somma dello arcivescovo Antonino omnis mortalium cura,* imprimée à Florence en 1507 ; mais cette reproduction est à tous égards si supérieure à l'estampe primitive, les améliorations qu'elle présente, tant dans l'ordonnance de la scène que dans le faire, ajoutent à la nouvelle œuvre un charme tel, qu'il convient surtout de rechercher celle-ci, et que nous-même, en mentionnant le modèle, nous avons eu pour objet principal d'attirer l'attention sur la copie.

1. Né en 1424, mort en 1504, Christophe Landino jouit de son vivant d'une grande réputation comme professeur et comme auteur de nombreux écrits sur des sujets philosophiques ou littéraires. Son nom, toutefois, serait probablement oublié aujourd'hui sans le *Commentaire sur la Divine Comédie* publié en 1481 et, depuis lors, souvent réimprimé en regard du poème.

5° *Libro molto deuoto et spirituale de fructi della lingua*. In-fol. Septembre 1493. — On lit à la fin du volume : *Impresso in Firēze appresso a Sancta Maria Maggiore per Ser Lorenzo Morgiani et Giovāni di Piero tedesco da Maganza.*

La gravure en bois placée au commencement de ce livre et représentant le *Sauveur dans sa gloire*, entouré d'anges, rappelle, quant à l'attitude et à l'ajustement de la figure principale, la gravure au burin sur le même sujet qui orne le *Monte sancto di Dio* de 1477.



LA REINE DE SABA.
Vignette tirée du livre *De Claris mulieribus*. Ferrare, 1497.

Toutefois certaines parties de cette gravure en bois (les mains et les pieds du Christ par exemple) semblent plus savamment traitées que ne le sont les mêmes parties dans la pièce gravée au burin, et le dessin général des figures dont la scène se compose dénote chez celui qui l'a tracée un vif sentiment de la forme et des vérités d'élite.

6° *Libro de giuocho di Scacchi, de costumi degli huomini et degli uffitii de nobili. Impresso in Firenze per maestro Antonio Mischomini.* In-4°. 1493.

Il semble que l'on pourrait attribuer à Botticelli lui-même le

dessin de quelques-unes des vignettes qui accompagnent cette traduction en langue italienne du livre écrit en latin par Jacobus de Cessolis, livre dont deux éditions avaient paru déjà, l'une en 1473 à Utrecht,



DE PLURIMIS CLARIS MULIERIBUS.
Ferrare, 1497.

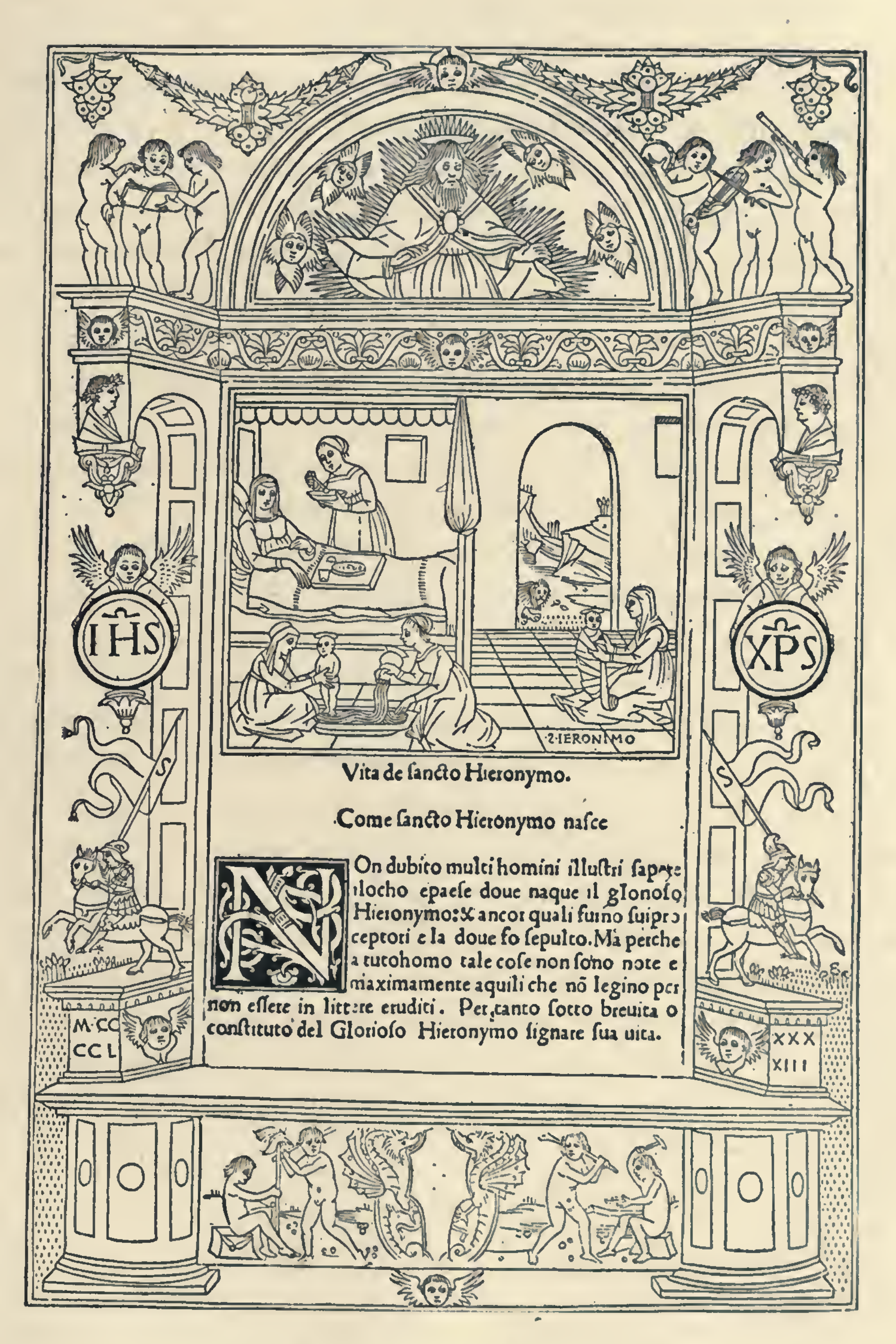
l'autre en 1478 à Milan, mais toutes deux sans les figures jointes ici au texte italien. L'élégance juvénile, par exemple, des deux joueurs d'échecs que l'on voit, dans le frontispice, entourés d'un groupe de spectateurs et se disputant le gain de la partie sous les yeux d'un roi

aussi bienveillant en apparence qu'attentif, — la finesse avec laquelle sont indiqués, dans le corps de l'ouvrage, les caractères de tel type personnifiant une profession ou un métier, — tout cela ne rappelle-t-il pas d'assez près les coutumes d'esprit et la manière du maître pour qu'il soit au moins permis de supposer que celui-ci n'est pas resté étranger à la composition de ces jolies vignettes ? En tout cas, et à tenir compte que des résultats matériels, elles sont exécutées avec une aisance et une grâce qui en font un des meilleurs spécimens du goût et du talent particuliers aux graveurs en bois florentins.

7° *Lo Specchio della vera penitentia.* In-4°. 1495.

Dans cette édition d'un ouvrage composé au XIV[e] siècle, par un religieux dominicain, fra Jacopo Passavante, la planche qui représente Jésus-Christ supportant la croix et tenant ouverte sur un calice sa main droite d'où découlent des gouttes de sang, semble avoir été gravée par le même artiste que la figure du Sauveur dans le *Libro* ci-dessus mentionné *de fructi della lingua.* D'ailleurs l'analogie que l'on peut remarquer ici, quant aux caractères du dessin et du travail, ne laissera pas d'être également sensible, pour peu qu'on rapproche ces deux vignettes de celles qui ornent certains ouvrages ou opuscules de Savonarole imprimés à Florence : le *Portement de croix,* entre autres, dans le *Tractato della oratione;* le *Sauveur debout dans le tombeau et soutenu par deux anges,* dans le *Tractato divoto et utile della humilita;* enfin la *Mort,* armée de sa faux, planant au-dessus de quatre personnages qu'elle vient de frapper, dans l'*Arte del ben morire.* A défaut d'un nom auquel on puisse rattacher ces diverses estampes et quelques autres du même genre, il est donc permis du moins de leur attribuer une origine commune, de les croire sorties d'une seule main [1].

1. La figure symbolique de Jésus-Christ que contient le *Specchio della vera penitentia* n'a pas, au reste, été gravée expressément pour cet ouvrage. Avant d'y trouver place, elle avait servi à l'illustration de ce *Tractato della humilita* que nous venons de citer et dont la première édition parut à Florence en 1492, par conséquent trois ans plus tôt que le *Specchio.* Rien de moins rare, on le sait, que ces adaptations à un nouvel emploi de planches gravées d'abord en vue d'une destination spéciale. L'usage s'en établit dès les premiers temps, en Italie comme en Allemagne, et, pendant tout le XVI[e] siècle, le fait devient de plus en plus fréquent de la réapparition, dans des ouvrages publiés successivement et diversement intitulés, de gravures en bois déjà utilisées ailleurs.



Vita de ſancto Hieronymo.

Come ſancto Hieronymo naſce

NOn dubito multi homini illuſtri ſapere i locho e paeſe doue naque il glorioſo Hieronymo: & ancor quali fuino ſui preceptori e la doue fo ſepulto. Ma perche a tuto homo tale coſe non ſono note e maximamente a quili che nõ legino per non eſſere in littere eruditi. Per tanto ſotto breuita o conſtituto del Glorioſo Hieronymo ſignare ſua uita.

NAISSANCE DE SAINT JÉRÔME. — EPISTOLÆ.

Ferrare, 1497.

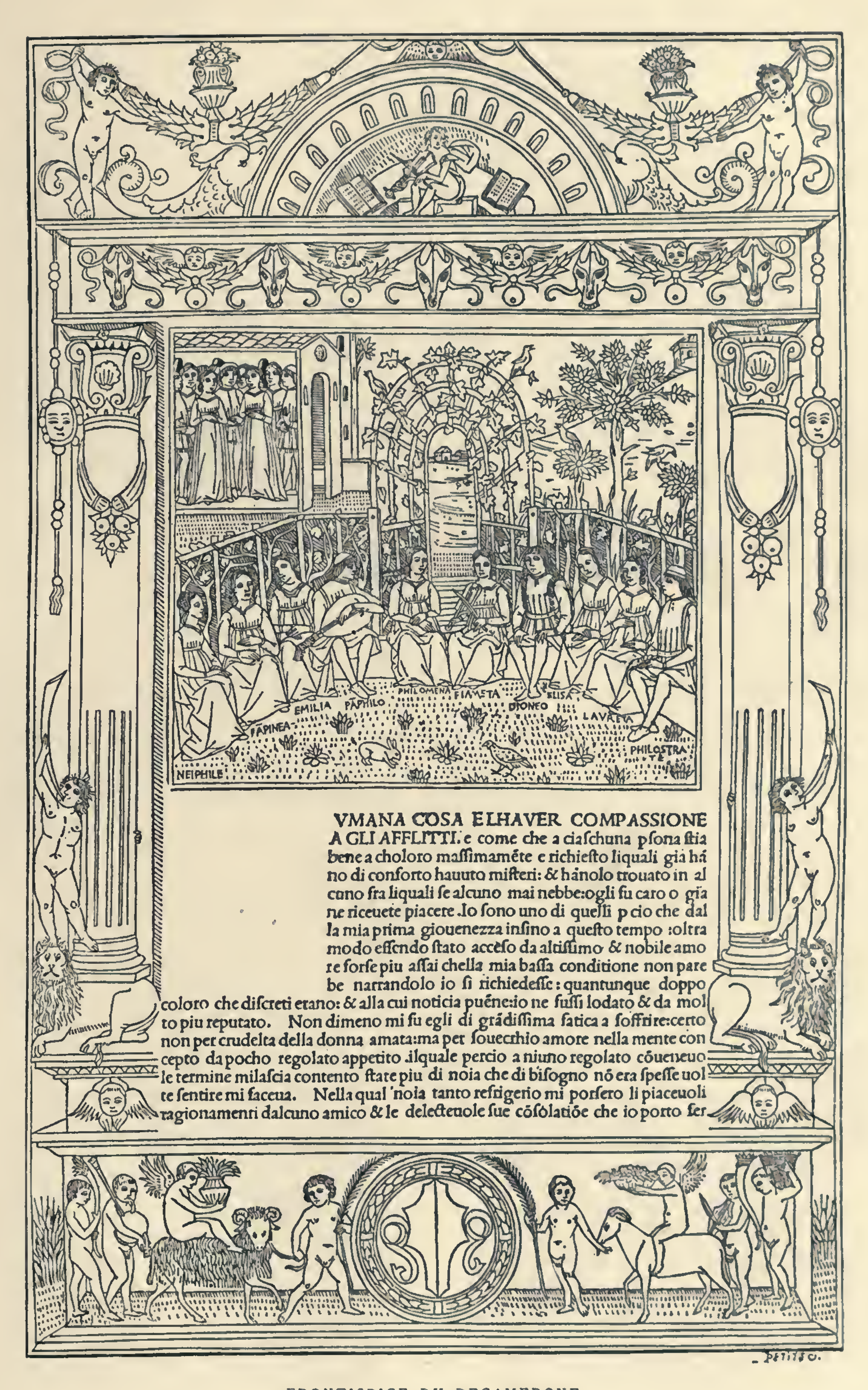
8° *Monte delle oratione. Impresso per Ser Frãcesco Bonaccorsi al di X di Maggio*. In-8°. 1496.

Ce petit livre contient deux très jolies planches traitées dans le pur goût florentin et représentant, l'une cette *Montagne de la prière* que onze personnages de conditions diverses travaillent avec plus ou moins de zèle à exploiter sous les regards de Dieu; l'autre *Jésus en croix*, au milieu des saintes femmes et des témoins de son supplice signalés dans les Évangiles.

Enfin, n'est-ce pas à la suite des œuvres florentines, sinon parmi ces œuvres mêmes, qu'il convient de placer un remarquable livre imprimé, il est vrai, à Ferrare en 1497, sous ce titre : *Opus de plurimis claris selectisque mulieribus à fratre Ja. Philippo Bergomense*[1] ? Les vignettes dont il est orné, et qui, pour la plupart, sont traitées conformément aux procédés d'effet que nous avons indiqués plus haut, c'est-à-dire au moyen de figures se dessinant en blanc sur des fonds, sur des terrains ou à côté d'accessoires teintés de noir; le style des compositions et des portraits, — depuis le frontispice où l'on voit l'auteur, Jacques Philippe de Bergame, accompagné d'un autre moine augustin, offrant son livre à Béatrix d'Aragon, reine de Bohême, jusqu'au portrait de la jeune *Damisella Trivulcia* qui clôt la série d'ailleurs un peu mêlée de ces images d'héroïnes de la Bible, d'impératrices romaines et de grandes dames italiennes du xve siècle, — tout

1. On lit sur le recto du dernier feuillet : *Opera et impensa Magistri Laurentii de Rubeis de Valentia*. Laurent Le Rouge ou Le Roux de Valence, à qui l'on doit ce beau livre, n'est pas, soit dit en passant, le seul imprimeur français dont le nom se trouve inscrit sur des ouvrages édités en Italie dans la seconde moitié du xve siècle. Comme le fait remarquer M. Piot dans un très instructif travail publié en 1861 (*Cabinet de l'Amateur*, page 126), *Stephanus Corallus*, de Lyon, imprimeur à Parme en 1473, — le Normand Pierre Maufer, établi successivement à Padoue, à Vérone, et, après 1480, à Venise, — Guillaume Le Signerre, de Rouen, qui exerçait son art à Milan, — plusieurs autres encore avaient précédé Laurent Le Rouge dans le rôle qu'il devait prendre à son tour, et, à Ferrare même, c'était des presses d'un imprimeur français, André Belfort (*Andreas Gallus*), qu'étaient sortis en 1471 les *Epigrammata* de Martial, le premier livre imprimé dans cette ville.

Quant aux imprimeurs allemands, on a vu, au commencement de ce chapitre, qu'ils avaient en réalité importé la typographie en Italie et que les exemples donnés par eux à Rome déterminèrent les progrès qui suivirent à Foligno, à Florence et ailleurs. Après Conrad Sweynheym et Arnold Pannartz, des imprimeurs venus comme eux d'Allemagne s'étaient installés dans les principales villes de l'Italie, et depuis Jean de Spire ou tel autre initiateur dont nous avons eu déjà l'occasion de rappeler le nom, jusqu'à Jean Muller et Jean Hamman qui travaillaient à Venise dans les dernières années du xve siècle, le nombre est grand des étrangers éditeurs de livres dont ils laissaient à des dessinateurs ou à des graveurs italiens le soin d'illustrer le texte.



VMANA COSA ELHAVER COMPASSIONE A GLI AFFLITTI. e come che a ciaschuna psona stia bene a choloro massimaméte e richiesto liquali gia há no di conforto hauuto misteri: & hánolo trouato in alcuno fra liquali se alcuno mai nebbe: ogli fu caro o gia ne riceuete piacere. Io sono uno di quelli p cio che dalla mia prima giouenezza insino a questo tempo: oltra modo essendo stato accéso da altissimo & nobile amore forse piu assai chella mia bassa conditione non parebe narrandolo io si richiedesse: quantunque doppo coloro che discreti erano: & alla cui noticia puéne: io ne fussi lodato & da molto piu reputato. Non dimeno mi fu egli di grádissima fatica a soffrire: certo non per crudelta della donna amata: ma per souecchio amore nella mente concepto da pocho regolato appetito. ilquale percio a niuno regolato cóueneuole termine milascia contento stare piu di noia che di bisogno nó era spesse uolte sentire mi faceua. Nella qual noia tanto refrigerio mi porsero li piaceuoli ragionamenti dalcuno amico & le delecteuole sue cósólatióe che io porto fer

FRONTISPICE DU DECAMERONE.

Venise, 1492.

accuse ici le goût et le faire d'un artiste florentin, et ce n'est pas seulement au livre dont il s'agit qu'on peut, à ce qu'il semble, attribuer cette origine. D'autres ouvrages à figures publiés aussi à Ferrare ont une telle analogie avec ceux qui furent, vers le même temps, édités à Florence que, sans être sortis des mêmes presses, ils paraissent au moins avoir été conçus dans le même esprit et exécutés par les mêmes mains.

Le graveur en bois anonyme, par exemple, à qui l'on doit les planches des *Épîtres de saint Jérôme* imprimées à Ferrare dans cette même année 1497 [1] ne se rattache-t-il pas aussi directement à l'école florentine, n'en continue-t-il pas les procédés d'exécution et les doctrines aussi manifestement que l'auteur des gravures jointes au texte dans le recueil consacré aux *Femmes célèbres?* Qui sait? peut-être est-ce à un même artiste qu'appartiendraient, non seulement les planches que contiennent les deux ouvrages, mais encore celles qui ornent d'autres livres imprimés à Ferrare dans les dernières années du xve siècle. En tout cas, et à supposer même qu'elles soient dues à différentes mains, ces gravures en bois ferraraises n'en resteraient pas moins, par les caractères qu'elles affectent, en étroite parenté avec les vignettes publiées à Florence. Ici comme là, l'usage est général de ces

1. Ce livre, de format in-folio, est orné de trois frontispices, le premier en tête de la *Vie de saint Jérôme* au commencement du volume, le second sur le verso du 4e feuillet au recto duquel on lit *Epistole de san hieronymo vulgare*, le troisième sur le recto du 5e feuillet. Au bas de l'élégant encadrement dont ce troisième frontispice est enrichi, la date 1493 est inscrite sur deux petits piédestaux, l'un à gauche, l'autre à droite, c'est-à-dire apparemment la date de l'année dans le cours de laquelle la gravure a été exécutée, tandis que sur le verso du feuillet précédent se trouve une dédicace au duc de Ferrare Hercule d'Este avec la date 1494. Enfin le recto du 267e feuillet porte la mention suivante : *Impressa e la presente opera cosi con diligencia emendata como di iocunde caractere e figure ornata ne la inclita et florentissima cita di Ferrara : per Maestro Lorenzo di Rossi da Valenza* (ce même imprimeur français Laurent Le Rouge dont nous parlions tout à l'heure) *negli anni de la salute del mundo* MCCCCXCVII. *A di XII de Octobre. Regnante et iuridicamente et cum humanita el felice et religiosissimo Principe messer Hercule Estense Duca Secundo. Spechio de infrangibile fede.* Outre les frontispices ci-dessus mentionnés, le livre contient 180 petites vignettes intercalées dans le texte.

On trouve des exemplaires de cet ouvrage datés aussi de 1497 et d'ailleurs identiques à celui que nous venons de décrire, sauf cette différence que l'encadrement du frontispice qui contenait la dédicace au duc de Ferrare entoure ici une figure de saint Jérôme écrivant, avec cette inscription sur le dossier du siège où le saint est assis : *S. GERONIMVS.*

Les élégants encadrements des trois frontispices ont été plus d'une fois utilisés pour d'autres sujets et pour la décoration d'autres livres, entre autres le *De claris mulieribus* publié dans la même année que le *Saint Jérôme.*

fonds tantôt noirs, tantôt blancs, sur lesquels les figures se dessinent, et si cette manière essentiellement florentine ne laisse pas de trouver des imitateurs ailleurs qu'à Ferrare, toujours est-il qu'en dehors de cette ville l'imitation ne s'applique plus qu'à la partie strictement décorative de chaque travail. A ce titre, elle devient sous la main des dessinateurs et des graveurs vénitiens un moyen d'expression pittoresque nouveau, une forme jusqu'à un certain point imprévue du goût, des aptitudes, des inclinations propres à une école, et cette école en se donnant ainsi carrière en arrive bientôt à dépasser toutes les autres, tant par la valeur des talents qui l'honorent que par l'abondance de ses produits.

Considérées dans leur ensemble, les belles et nombreuses gravures en bois publiées à Venise à partir de l'année 1490 attestent chez ceux qui les ont faites une singulière intelligence des combinaisons ornementales et, de ce côté, des ressources d'imagination que les estampes florentines elles-mêmes ne permettent ni aussi généralement, ni aussi sûrement, de constater. Les lettres capitales entremêlées de figures fantastiques ou réelles, les frontispices ou les encadrements de page, les marques d'imprimeurs même[1], ont dans les livres vénitiens une richesse et une élégance telles que l'intérêt qu'on y prend équivaut presque à celui qu'excitent d'ordinaire des images formellement vraisemblables et des sujets nettement définis. D'ailleurs, si la gravure en bois à Venise doit en grande partie sa prééminence à l'habileté avec laquelle elle est pratiquée dans le domaine de la pure décoration, il ne s'ensuit pas, tant s'en faut, qu'elle soit inférieure à elle-même, là où il s'agit de traduire des scènes d'une physionomie moins arbitraire ou de représenter des personnages contemporains. Que de compositions savamment calculées à côté de ces témoignages, si libres en apparence, du caprice! Que de figures absolument vraies ou finement expressives en regard de ces associations d'animaux chimériques, de plantes empruntées à une flore imaginaire, de fragments architectoniques choisis pour

1. Il nous suffira de citer, entre bien d'autres, les marques de Lucantonio Giunta, d'Alde l'ancien, d'Ottaviano Scoto, de Battista de Tortis, de Giorgio Rusconi, de Gregorio de Gregoriis, enfin et surtout un véritable chef-d'œuvre en ce genre, la grande marque en blanc sur fond noir placée au commencement des *Enneades seu rhapsodiæ historiarum* de Sabellico, imprimées en 1498.



BENEDETTO MONTAGNA ET JACOBUS. — LA VIERGE, SAINT ROCH ET SAINT SÉBASTIEN.

le simple amusement du regard ou pour les besoins de la ligne !

Même abstraction faite du surcroît d'importance que leur donnent les ornements typographiques dont ils sont enrichis, même à ne tenir compte que des estampes proprement dites qu'ils renferment, les livres publiés à Venise aux approches ou au commencement du XVIe siècle méritent d'être classés au premier rang parmi les œuvres en ce genre que nous a léguées l'art italien. Et ce n'est pas seulement à l'époque des débuts, c'est aussi dans la période suivante, au temps de Titien comme au temps de Jean Bellin, que les progrès de la gravure en bois se déterminent ou se continuent et que les preuves de talent se multiplient à Venise avec plus d'éclat que nulle part ailleurs en Italie.

D'où vient pourtant qu'avec ces œuvres si dignes en elles-mêmes de survivre, aucun renseignement ne nous ait été transmis, aucune indication ne subsiste qui permette de compléter l'estime où il faut les tenir par un souvenir quelconque des hommes auxquels on les doit ? On dirait que les auteurs des gravures en bois exécutées à Venise, — comme au reste, et en général, les graveurs en bois italiens du XVe siècle, — n'ont voulu laisser après eux que des titres pour ainsi parler indivis, et que, contrairement aux graveurs au burin du même temps, dont quelques-uns au moins ont signé leurs planches, ils entendaient sacrifier au succès de la cause commune jusqu'aux plus légitimes intérêts de leur amour-propre. Si parfois, — nous aurons l'occasion de le faire remarquer tout à l'heure à propos de l'*Hypnerotomachia* et des *Métamorphoses d'Ovide*, — une ou deux lettres initiales se rencontrent dans les livres vénitiens au bas de certaines vignettes, ces rares exemples d'un semblant d'arrière-pensée personnelle chez le dessinateur ou chez le graveur, ces essais tout exceptionnels d'intervention publique ne suffisent assurément pas pour qu'on puisse rattacher chacune des pièces en litige à un talent une fois reconnu ou à un nom une fois deviné. Au XVIe siècle, il est vrai, les successeurs des artistes anonymes du XVe ne se croiront pas tenus à la même réserve. Sans parler des graveurs en camaïeu qui, à l'imitation de Ugo da Carpi, ne se feront pas faute d'inscrire leurs noms tout au long sur leurs ouvrages, plusieurs parmi les plus

remarquables des graveurs en bois proprement dits, Domenico Campagnola[1], Niccolo Boldrini, d'autres encore n'hésitent pas à prendre en quelque sorte leurs sûretés pour l'avenir et, en attendant, à se recommander individuellement à l'attention de leurs contemporains; mais, sauf quelques planches tirées à part, comme celle qui représente la *Vierge avec l'enfant entre saint Sébastien et saint Roch* et sur laquelle on lit les noms du peintre *Benedictus* (sans doute Benedetto Montagna) et du graveur Jacobus[2], les gravures en bois vénitiennes des premiers temps ne laissent que trop, en ce qui concerne les origines de chacune d'elles, leur raison d'être à tous les scrupules et le champ libre à toutes les hypothèses. Pour introduire ou pour essayer d'introduire quelque ordre dans ce pêle-mêle de travaux anonymes, on n'aura donc d'autre ressource que de mettre en regard ou à la suite les uns des autres ceux qui, par les caractères de l'exécution, semblent plus ou moins autoriser un pareil rapprochement[3].

1. Des quatorze pièces gravées en bois par cet artiste qui, nous l'avons dit dans un chapitre précédent, fut aussi un habile graveur au burin, les unes comme les *Rois mages guidés par l'étoile miraculeuse*, la *Mise au tombeau*, la *Vierge entourée de saints*, sont signées en toutes lettres *DOMINICVS CAMPANOLA;* les autres, comme *Jésus guérissant un malade* et le *Saint Jérôme*, portent ce nom en abrégé. Quant à Niccolo Boldrini, il a marqué un certain nombre de ses planches soit d'un monogramme formé des lettres *N. D. B.*, soit de cette inscription : *IOS. NIC. VICENT.* ou *VIC.*, du nom de la ville de Vicence où il était né.

2. Voyez ci-contre le fac-similé de cette pièce qui, d'ailleurs, suivant M. Passavant, serait l'œuvre, non d'un graveur vénitien, mais d'un graveur allemand établi à Venise, Jacques de Strasbourg. (*Le Peintre-Graveur*, tome Ier, page 133.)

3. C'est le judicieux parti qu'a pris M. Piot, en groupant (*Cabinet de l'Amateur*, année 1862, page 353) quelques-uns des plus beaux livres à figures imprimés à Venise entre les années 1493 et 1500; mais il a cru, de plus, devoir étiqueter les planches qu'ils contiennent de la qualification, un peu arbitraire peut-être, d'œuvres d'un certain « Maître aux dauphins ». Pour justifier la dénomination qu'il donne à l'auteur de ces diverses planches, M. Piot se fonde sur l'emploi fréquent du dauphin comme motif d'ornement systématiquement choisi, comme une sorte de marque personnelle une fois adoptée par l'artiste. Ce dauphin, dit-il, « on le trouve presque partout dans ses élégantes compositions, quasi comme un ressouvenir des tétradrachmes de Syracuse, qu'il aurait aimés ». Soit; mais ce n'est pas là seulement qu'on le retrouve. Dans combien de bas-reliefs du xve siècle, dans combien de miniatures, de pièces d'orfèvrerie, d'objets d'ameublement, appartenant à la même époque, les dauphins ne fournissent-ils pas des éléments de décoration aussi habituels qu'ils le sont dans les estampes dont il s'agit ou que pourront l'être ailleurs, et un peu plus tard, les griffons ou les chimères? Et, pour nous en tenir à des exemples tirés de la gravure même dans les livres, n'est-ce pas un dauphin qui s'enroule autour de l'*ancre* des Alde ou qui figure sur les pages des volumes imprimés à Florence par Bonaccorsi et par d'autres, à la demande de Piero Pacini da Pescia?

Rien de mieux sans doute, ni en soi-même de plus intéressant que les rapprochements proposés par M. Piot. Si tout se bornait ici à des comparaisons entre les mérites relatifs des œuvres en cause, s'il s'agissait seulement de relever l'analogie qu'elles peuvent présenter au point de vue du

Des nombreux livres à figures qui parurent à Venise dans les dernières années du xv[e] siècle, le plus renommé de tout temps et le plus recherché encore aujourd'hui est sans contredit l'*Hypnerotomachia* (c'est-à-dire le combat d'amour en songe), ou, pour lui laisser le titre sous lequel on a coutume de le désigner, le *Songe de Poliphile*[1]. Ce n'est pas certes que ce succès si général et si persistant doive s'expliquer par les mérites du texte et par l'intérêt qu'on y prend. Tout dans l'ouvrage symbolique du religieux dominicain Francesco Colonna est trop fastidieusement diffus, la morale de cette fiction mystico-galante est trop creuse au fond et trop pédantesque dans les termes, pour qu'il n'y ait pas là de quoi décourager le lecteur le mieux aguerri. Aussi, n'étaient quelques indications plus ou moins curieuses sur l'état où se trouvaient les études et la science de l'antiquité au xv[e] siècle[2], on pourrait presque, quand on a le *Songe de Poliphile* entre les mains, se dispenser d'en examiner rien de plus que les vignettes; celles-ci suffisent de reste pour démontrer l'importance du livre et pour justifier aux yeux de chacun la vaste célébrité qu'on lui a faite[3].

Ces planches du *Poliphile* toutefois, si particulièrement remarquables qu'elles soient au point de vue de l'invention et du style, si exceptionnelle qu'en puisse paraître à bon droit la valeur, s'isolent-elles à ce point des autres gravures à peu près contemporaines qu'il faille en

goût, de la composition, du style, et, par conséquent, de leur assigner telle ou telle place dans la série des gravures vénitiennes, on ne pourrait que souscrire à cet essai de classification; mais peut-être eût-il été plus prudent de s'en tenir là et de ne pas mêler à ces observations générales des conjectures sur un point de détail au moins mystérieux.

1. *Hypnerotomachia Polyphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet atque obiter plurima scitu quam digna commemorat.* Venetiis, mense decembri MID, in ædibus Aldi Manutii. In-folio.

2. En raison des connaissances spéciales dont l'auteur fait preuve dans la composition des édifices imaginaires qu'il décrit, on a voulu voir en lui non seulement un érudit en matière d'architecture et d'archéologie, mais un architecte de profession, comme le fut un autre religieux du même ordre et appartenant au même temps, fra Giocondo. « Sans doute, dit le Père Marchese, un théoricien aussi savant a dû faire acte de praticien et, soit dans sa patrie, soit ailleurs, élever quelques constructions pour des usages publics ou particuliers. (*Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, tome I[er], page 375.)

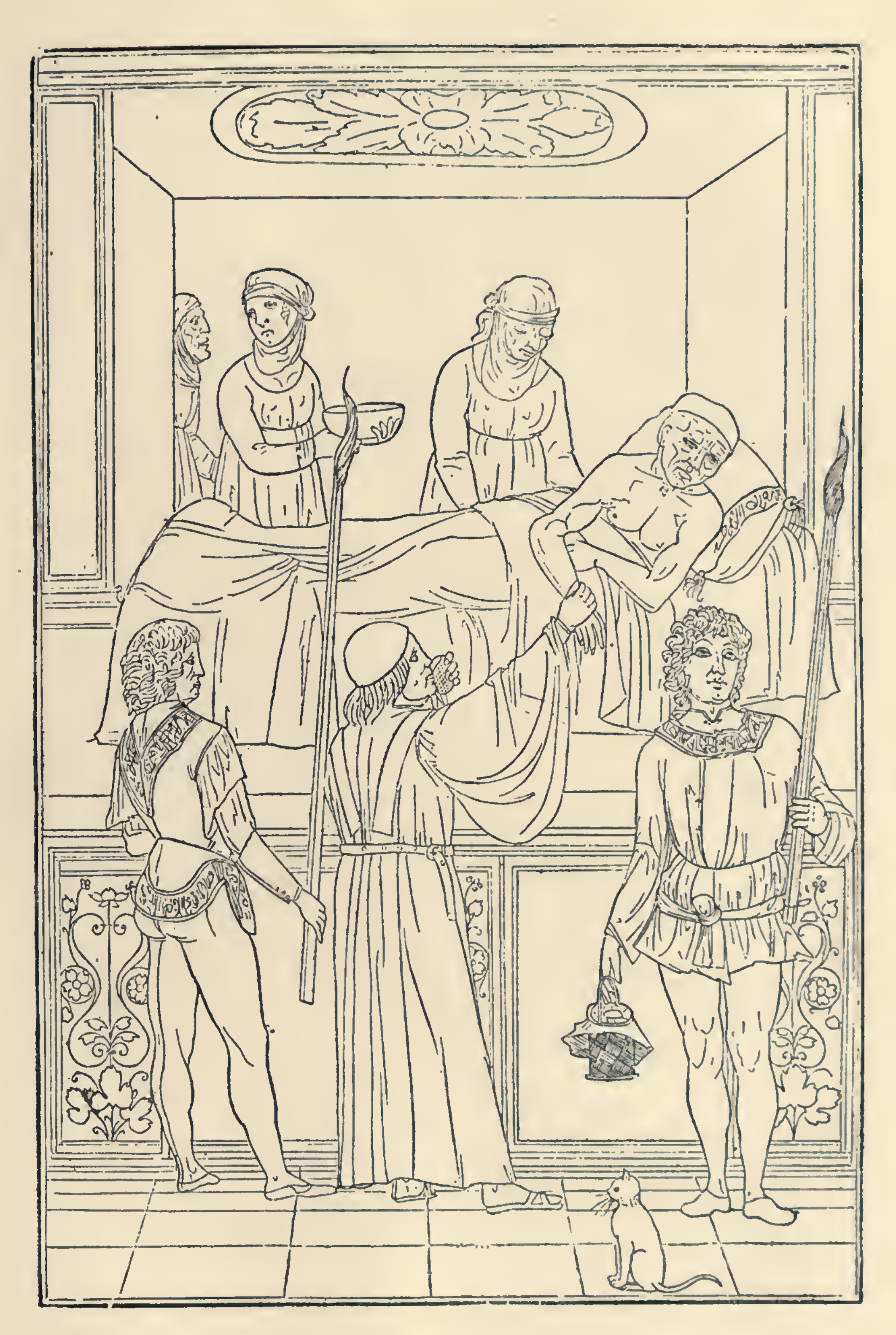
3. Dans un travail sur le *Songe de Poliphile* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1879), M. Benjamin Fillon a dit, avec raison, en parlant de l'auteur des vignettes qui ornent ce livre et de l'inutilité des recherches faites jusqu'ici pour découvrir son nom : « Quoi qu'il advienne, on aura devant soi une individualité, connue ou inconnue, digne de prendre rang parmi les vrais artistes, tandis qu'on ne pourra jamais placer aussi haut l'écrivain... Celui-ci a fait figure à travers les siècles, grâce aux images jointes à son livre, qui ont donné du relief à sa pensée nuageuse. »

considérer l'apparition à Venise en 1499 comme un phénomène imprévu, comme la révélation d'un art sans précédents et atteignant à la perfection du jour au lendemain ? Ce serait à la fois en exagérer les mérites et méconnaître de gaieté de cœur d'autres titres très réels pourtant, très dignes à tous égards d'attention. On peut dire que le rare talent qui se manifeste ici avec tant d'abondance et d'éclat, plus d'un témoignage antérieur, plus d'un talent voisin de celui-là, ne laisse pas de le faire pressentir et de l'annoncer en quelque sorte à mots couverts. Qui sait même ? Peut-être aurait-on le droit, sinon de reconnaître, au moins de soupçonner le goût et la manière propres au futur auteur du *Poliphile* dans certains travaux d'une moindre importance et d'une date un peu plus ancienne. Ainsi par la souplesse et la grâce facile du dessin comme par la prédilection singulière avec laquelle tous les détails d'architecture ou d'ameublement sont étudiés et rendus, les petites vignettes dont la *Bible* dite de Mallermi (1490)[1] est ornée presque à chaque page, ne semblent-elles pas porter en germe les qualités qui s'épanouiront dans le *Poliphile* à l'heure de la pleine floraison ?

En outre plusieurs des gravures intercalées dans le texte de chacun des deux ouvrages sont marquées d'un *b* de la même forme ; sans que l'on prétende pour cela deviner de quel nom cette lettre peut être l'initiale, n'y a-t-il pas dans l'identité des deux signatures un indice qu'il convient au moins de noter[2] ? Reste à savoir, il est vrai, si la marque dont il s'agit s'applique au nom du dessinateur auteur des compositions ou à celui du graveur qui les a reproduites, ou bien si cette marque n'est

1. *Biblia volgare historiata.* On lit à la fin du volume : *Stampata ne lalma citta di Venetia per Giouanne Ragazo. A instantia di Luchantonio di Giunta Fiorentiō Sotto gli aňi de la nostra redētione MCCCCLXXXX A di XV de Octubrio.* Ce livre a été réimprimé avec les mêmes vignettes en 1494, 1498 et 1502.

2. L'inscription de la lettre *b* sur deux des planches que contient l'*Hypnerotomachia* a servi de prétexte à plusieurs écrivains pour attribuer, contre toute vraisemblance d'ailleurs, l'ensemble du travail à Jean Bellin. D'autres en ont fait honneur à Benedetto Montagna qui, sans doute, permettait encore moins qu'on songeât à lui en pareil cas. Enfin, avec plus d'apparence de raison, mais cependant sans preuves à l'appui fort sérieuses, Zani a cru pouvoir mettre en avant le nom de Giovanni Bonconsiglio, de Vicence, qui jouissait de son temps d'une grande réputation comme dessinateur d'architecture et de perspective. Or, l'habileté de Bonconsiglio dans des travaux de cet ordre suffirait-elle pour expliquer la science aisée, la facilité élégante avec lesquelles les figures sont tracées dans ces vignettes consacrées à des scènes humaines aussi bien qu'à ce qu'on pourrait appeler le roman de l'architecture ?



FASCICULUS MEDICINE.

Venise, 1493.

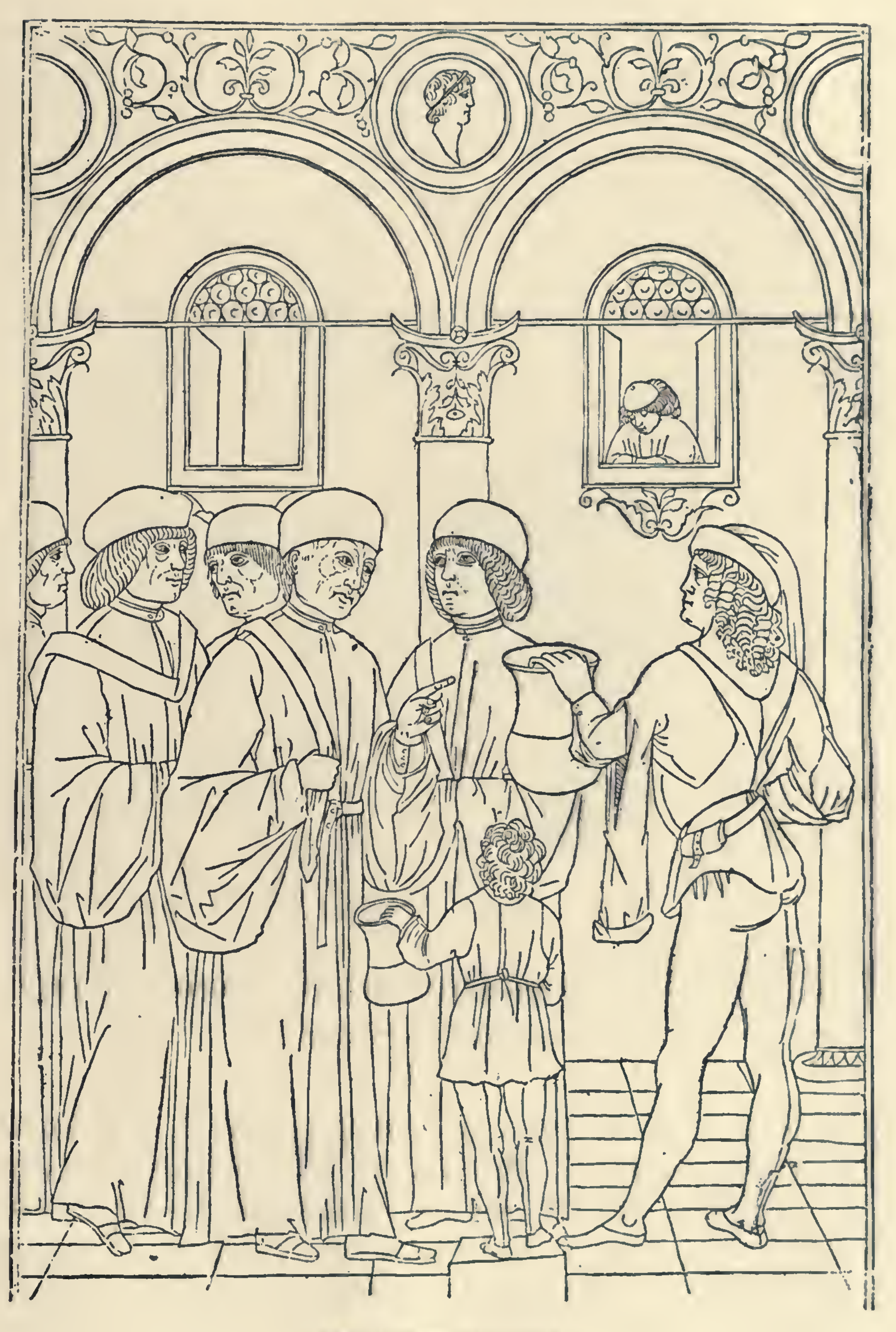
pas celle d'un artiste qui aurait à lui seul accompli cette double tâche. Problème délicat dont la solution n'intéresserait pas uniquement l'origine des estampes ici en cause, mais qui éclaircirait aussi cette autre question



HYPNEROTOMACHIA POLYPHILI.
Venise, 1499.

toute générale sur la part à faire dans l'exécution des gravures en bois du xve siècle aux dessinateurs, inventeurs des scènes représentées, et aux graveurs, simples copistes.

Il semble, à première vue, que les deux rôles ont bien pu n'être pas distincts l'un de l'autre, et que la main qui venait de se servir du



FASCICULUS MEDICINE.

Venise, 1493.

crayon ou de la plume pour tracer un dessin sur le bois aura elle-même complété son œuvre en entaillant avec l'échoppe du graveur la surface sur laquelle elle avait d'abord opéré. A une époque et dans un pays où, contrairement à nos habitudes modernes, le champ de l'art ne se trouvait pas subdivisé en cantons étroitement limités et exploités par des travailleurs spéciaux, où tout peintre pour ainsi dire était à ses



HYPNEROTOMACHIA POLYPHILI.
Venise, 1499.

heures sculpteur ou architecte, tout orfèvre graveur en médailles ou au burin, rien de moins surprenant, de plus vraisemblable même, qu'un pareil fait. Pourtant quelques particularités matérielles assez notables permettraient, au moins dans certains cas, de le révoquer en doute. Il est telle série de vignettes, évidemment de même origine quant à la composition et au dessin des sujets, qui porte çà et là des monogrammes différents. Ainsi les planches d'un *Ovide* dont nous aurons à

parler tout à l'heure sont marquées les unes de la lettre I, d'autres des lettres F, V, d'autres enfin des lettres I, O, G; or comme il est impossible de méconnaître l'unité des inspirations et du goût dans



HYPNEROTOMACHIA POLYPHILI.
Venise, 1499.

l'ordonnance des scènes et dans le style des figures, il faut bien supposer que la diversité des signatures n'implique ici rien de plus que la diversité des graveurs auxquels le dessinateur aura eu recours. Même dans l'*Hypnerotomachia*, la lettre *b*, inscrite sur deux des pièces que contient le volume, n'est-elle pas sur une autre remplacée par un *c?* Comment

s'expliquer cet apparent démenti si, au lieu d'une allusion aux noms de deux graveurs différents, il y avait là l'indication du nom d'un dessinateur unique? A quoi bon citer d'autres exemples? Le peu que nous



HYPNEROTOMACHIA POLYPHILI. — TRIOMPHE DE VERTUMNE ET DE POMONE.
Venise, 1499.

venons de dire ne suffit-il pas pour établir que si, à Venise comme ailleurs, certaines planches ont pu être dessinées et gravées par les mêmes mains, d'autres certainement sont le résultat de travaux collectifs



LA MORT D'ORPHÉE.

Métamorphoses d'Ovide. (Venise, 1497.)

entre lesquels il serait au moins imprudent de prétendre faire le départ en se fondant sur les caractères particuliers de la pratique, sur de purs détails de métier? Le plus sûr, pour reconnaître et pour classer des œuvres en parenté probable entre elles, est donc de s'en tenir à la physionomie d'ensemble qu'elles présentent, à l'analogie des intentions qu'elles expriment, en un mot à certains signes communs dans l'ordre des sentiments, des idées ou des formes générales. Voilà pourquoi nous croyons pouvoir rapprocher du *Songe de Poliphile* quelques autres ouvrages moins brillamment exécutés peut-être, mais empreints à des degrés divers de cette sorte d'élégance érudite et de forte grâce qui caractérise le talent anonyme auquel on doit le plus beau des livres illustrés vénitiens.

Nous avons mentionné déjà la *Bible* dite de *Mallermi* imprimée à Venise en 1490. Un autre recueil publié trois ans plus tard par les frères de Gregoriis, le *Fasciculo de Medicina* de Jean de Ketham [1], est un spécimen plus significatif encore des qualités dont le *Songe de Poliphile* offre le résumé par excellence et le type achevé. Quelle que soit d'ailleurs la différence entre les sujets traités, ici, comme dans les vignettes qui ornent le livre de Francesco Colonna, tout procède d'un sentiment à la fois ferme et ingénieux de la ligne; tout dans ces images des faits ou des phénomènes scientifiques prend l'apparence et présente l'intérêt d'un ensemble de combinaisons pittoresques. Il n'est pas jusqu'au corps nu d'un homme couvert de la tête aux pieds et comme tatoué des signes du zodiaque, correspondant chacun à la partie sur laquelle une influence astrologique spéciale est censée s'exercer, il n'est pas jusqu'à la figure d'une femme dont le ventre ouvert nous explique les mystères de la gestation, qui ne laisse

1. A vrai dire, la date 1493 n'est pas celle où le livre dont il s'agit parut pour la première fois puisque, dès l'année 1491, une édition de cet ouvrage avait été donnée en latin sous le titre de *Fasciculus Medicine;* mais le texte ne remplissait alors que seize feuillets, et était accompagné seulement de cinq planches anatomiques. On ne saurait donc en réalité voir là qu'un essai préliminaire, un résultat bien incomplet encore, en comparaison de l'édition italienne de 1493 dont les exemplaires contiennent 52 feuillets et 10 planches, tant sur des scènes composées de plusieurs figures que sur des sujets d'anatomie ou de pathologie. D'autres éditions du *Fasciculo de Medicina* suivirent d'ailleurs et, jusqu'en 1522, en assez grand nombre, pour qu'on soit autorisé à dire que parmi les livres à figures imprimés à Venise, celui-là fut un des mieux accueillis et des plus répandus.



APOLLON ET DAPHNÉ.

Métamorphoses d'Ovide. (Venise, 1497.)

intervenir le goût personnel et qui n'accuse la main d'un artiste, là où il semblerait que la tâche à remplir eût été seulement du ressort d'un anatomiste de profession. Le *Fasciculo* de 1493 a en outre cela de particulier que les dimensions des figures y excèdent de beaucoup celles des figures insérées dans la plupart des livres italiens de la même époque, et qu'une des pièces qu'il contient[1] fournit l'exemple d'une tentative pour obtenir, par l'impression, au moyen de planches emboîtées, l'application sur certaines parties de teintes plates, comme si elles y avaient été étendues avec le pinceau. Sans doute le procédé au perfectionnement duquel on devra un peu plus tard les gravures en *chiaro-scuro* ou en camaïeu ne se montre ici qu'à l'état rudimentaire, sans doute il y a loin encore de ces naïfs essais de polychromie, à l'ingénieuse méthode et aux progrès décisifs qui honoreront le nom de Ugo da Carpi ; mais si imparfaits que puissent paraître les résultats de l'innovation tentée par le graveur vénitien de 1493, toujours est-il qu'on ne saurait négliger d'en tenir compte, ne fût-ce qu'à titre d'indication et de symptôme.

Œuvre très probablement du même artiste que les planches contenues dans le *Fasciculo* et le *Songe de Poliphile*, les vignettes des *Métamorphoses d'Ovide*, publiées en 1497[2], semblent marquer une phase intermédiaire entre les commencements et le développement final du talent auquel on doit l'illustration de ces deux ouvrages. On pourrait dire même que par l'ordonnance facile des scènes aussi bien que par la nature des sujets, par le dessin souple des figures et la grâce déjà savante des mouvements, les planches des *Métamorphoses* sont en affinité plus directe avec le second. Ici en effet, comme dans le *Poliphile*, tout est senti et rendu sans aucun effort apparent, sans ce mélange de recherche un peu pénible encore dans l'expression de la forme

1. Celle qui représente une scène d'amphithéâtre où l'on voit un opérateur procédant à la dissection d'un cadavre sous les yeux de sept personnages debout à ses côtés et d'un professeur assis dans une chaire qui s'élève au fond de la salle. Les quatre couleurs employées, pour l'enluminure par l'impression de cette gravure, sont : le rouge, le jaune, le noir et le brun.

2. Cette première édition des *Métamorphoses* fut donnée à Venise par Giovanni Rosso « *ad istantia del nobile huomo Messer Luc-Antonio Zonta* », in-folio. Une seconde édition, du même format et avec les mêmes planches, parut en 1501 ; enfin, en 1509 et en 1517, deux autres éditions suivirent, mais toutes deux avec les planches en contre-partie et d'ailleurs assez grossièrement gravées.



LA CRÉATION DE L'HOMME.

Métamorphoses d'Ovide. (Venise, 1497.)

et de sobriété un peu rude dans le style qui ne laisse pas d'amaigrir jusqu'à un certain point l'aspect des planches du *Fasciculo*. D'ailleurs les vignettes des *Métamorphoses* n'intéressent pas seulement en raison de l'analogie qu'elles présentent, quant au goût de composition et au faire, avec celles du *Poliphile;* il est curieux aussi de les rapprocher d'autres œuvres, peintes ou gravées, appartenant soit à la même époque, soit à une époque un peu antérieure, dans lesquelles l'artiste a puisé des inspirations ou dont il s'est quelquefois absolument approprié certaines parties, comme le prouvent, entre autres exemples, trois des figures de la vignette représentant la *Mort d'Orphée*. Ces trois figures sont la reproduction littérale de celles que nous montre une pièce sur le même sujet conservée aujourd'hui dans le musée de Hambourg et gravée au burin par un anonyme de l'école de Mantegna. Y a-t-il là au surplus rien de fort compromettant pour le dessinateur des *Métamorphoses,* et parce qu'il lui est arrivé, plus ou moins souvent, de faire des emprunts à autrui, s'ensuit-il qu'on doive accuser l'indigence de ses propres ressources? A ce compte, il faudrait aussi reprocher à Albert Dürer non seulement d'avoir, en 1494, copié trait pour trait l'estampe du musée de Hambourg dans un dessin que ce musée possède à côté de l'original, mais de l'avoir un peu plus tard reproduite en partie dans une de ses œuvres gravées, — celle qui a reçu la dénomination, assez peu justifiée d'ailleurs, de : *les Effets de la jalousie*[1]; il faudrait aussi mettre en suspicion Mantegna lui-même, puisque ce grand maître n'a pas hésité, le cas échéant, à s'emparer, pour la faire sienne, de quelque composition grecque ou romaine et, dans son *Combat de Dieux marins* notamment, à transporter presque sans modification sur le cuivre les lignes d'un bas-relief antique. Non, de pareils emprunts ne sauraient en réalité ni ébranler le crédit, ni laisser suspecter la bonne foi de ceux qui parfois y recourent. Il peut être intéressant de les constater quand on étudie l'histoire d'un talent, mais il serait injuste d'en faire un grief contre ce talent même, et de confondre avec les vulgaires

1. Voy. sur la gravure italienne anonyme dont il s'agit et sur l'imitation que le maître allemand en a faite un intéressant travail inséré par M. Charles Ephrussi dans la *Gazette des Beaux-Arts* (juin 1878), sous ce titre : *Quelques remarques à propos de l'influence italienne dans une œuvre d'Albert Dürer.*

plagiats les hommages, sous forme d'imitations, rendus par des artistes d'élite à l'autorité de certains modèles.



DIALOGO DE LA SERAPHICA VERGINE SANCTA CATHERINA.
Venise, 1494.

Si, d'ailleurs, pour reconnaître les droits de l'auteur anonyme des vignettes des *Métamorphoses* et du *Poliphile,* si pour mesurer l'étendue de son imagination ou pour en apprécier l'originalité, on croyait devoir

32

chercher des témoignages en dehors de ceux que nous avons jusqu'ici rappelés, on en trouverait de bien précieux aussi et de bien concluants dans les planches du *Décaméron* de 1492 [1] et de l'épitome de l'*Almageste* par Jean de Muller, 1496 [2], dans celles du *Térence* publié en 1499, par conséquent l'année même où paraissait le *Poliphile,* et du *Plaute* publié quelques années plus tard [3], dans bien d'autres recueils encore ; car il serait permis peut-être d'évaluer à plus de cent le nombre des livres à l'exécution desquels le fécond artiste vénitien a participé, soit qu'il les ornât d'un bout à l'autre de sujets à figures, soit qu'il y insérât seulement quelques planches de ce genre, soit enfin qu'il se contentât d'en enrichir les pages de frontispices, d'encadrements, de marques d'imprimeurs même ou de lettres historiées : travaux secondaires, si l'on veut, mais où se retrouvent les mérites dont il a fait preuve dans des compositions d'un autre ordre, et qui, malgré l'apparente humilité des sujets, nous révèlent tout aussi clairement la rare délicatesse de son goût et la souplesse de son esprit inventif.

Qu'il ait été, comme cela paraît probable, le dessinateur et le graveur tout ensemble d'un certain nombre au moins des planches que nous lui avons attribuées, — ou bien que sa tâche se soit bornée à livrer à des traducteurs les thèmes traités par lui avec la plume ou le

1. *Decamerone over cento novelle del Boccaccio,* in-folio, contenant au 4e feuillet un frontispice très orné, plus en tête de chaque *giornata* une vignette en deux parties représentant les jeunes gens et les jeunes femmes du *Décaméron.* Cette vignette, que l'on voit au commencement de la première journée et qui se retrouve au commencement de six autres, — les 2e, 3e, 5e, 6e, 8e et 9e, — est remplacée, en tête de la 4e, par une vignette différente, laquelle reparaît au-dessus des premières lignes des 7e et 10e *giornate.* En outre, cent vignettes plus petites sur des sujets tirés des diverses nouvelles sont intercalées dans le texte. Enfin, au commencement du préambule, c'est-à-dire au commencement de la *Vita de Giouan Bocchaccio de Certaldo,* une vignette, qui d'ailleurs se retrouve sur le recto de l'avant-dernier feuillet du volume, représente Boccace écrivant. On lit à la fin : *Finisce lo elegantissimo Decamerone cio e le cento nouelle detto : dello excellentissimo poeta Giouãni Bocchaccio de Certaldo. Impresso ĩ Venetia per Giouãni e Gregorio de gregorii fratelli. Imperãte Augustino Barbarigo felicissimo principe : nellanno della humana recuperatione MCCCCLXXXXII ad di XX de Giugno.*

2. *Epytoma Joannis de Monteregio in Almagestum Ptolemei,* in-folio.

3. *Plauti linguæ latinæ principis comœdiæ XX,* in-folio. *Impressum Venetiis per Lazarum Soardum die XIIII augusti MDXI.* Si nous croyons pouvoir comprendre ce livre parmi les œuvres de l'artiste auquel on doit le *Songe de Poliphile,* c'est à cause du beau frontispice qui en décore la première page et non à cause des petites vignettes, plus que probablement d'une autre main, que contient le reste du volume.

crayon, — l'auteur des vignettes que renferment les *Métamorphoses,* le *Poliphile,* le *Térence,* et tant de beaux livres analogues à ceux-là, mérite donc, dans un cas comme dans l'autre, d'être regardé comme le représentant principal de la gravure en bois à Venise pendant les



LE MASSACRE DES INNOCENTS.
Officium beatæ Mariæ Virginis. (Venise, 1501.)

dernières années du xve siècle et au commencement du siècle suivant. A côté de ses œuvres toutefois, il en est beaucoup qui figureraient avec honneur dans une histoire de l'art plus détaillée que celle dont nous pouvons simplement esquisser ici quelques traits, et, même à ne parler que des travaux antérieurs aux premières productions du maître,

plusieurs devraient être cités parmi lesquels nous nous contenterons d'en choisir un, pour indiquer au moins par cet exemple quelque chose des progrès tentés ou accomplis avant l'ère des perfectionnements décisifs.

L'ouvrage qui peut ainsi servir de spécimen pour l'époque des débuts de la gravure en bois à Venise est un *Valère Maxime* imprimé par Vindelin de Spire en 1471 [1], c'est-à-dire près de trente ans avant la publication de l'*Hypnerotomachia*, vingt ans avant celle du *Fasciculus Medicine*, et deux ans seulement après l'impression du premier livre sans figures qui soit sorti des presses vénitiennes, les *Lettres familières de Cicéron* (1469). Sur le recto du 3[e] feuillet, au commencement du 1[er] livre du *Valère Maxime*, on trouve, outre une grande lettre ornée, une autre gravure en bois placée dans la marge du bas, au-dessous du texte, et représentant deux enfants ailés, deux génies, dont les bras soutiennent des rinceaux qui se déroulent à droite et à gauche. Entre ces deux enfants, au pied d'un écusson qui occupe le centre de la composition, se jouent deux lapins. Le tout est dessiné avec une véritable élégance et beaucoup plus habilement gravé qu'aucun des ouvrages du même genre publiés jusqu'alors en Italie [2]. Que l'on compare ce travail par exemple avec les vignettes exécutées à Rome pour le livre de Turrecremata, on appréciera de reste l'insuffisance de

1. On lit sur le verso du 1[er] feuillet : *Valerii Maximi dictorum et factorum rubricæ*, sur le recto du dernier feuillet la date MCCCCLXXI, et, au-dessus de cette date :

Impressum formis iustoq; nitore coruscans
Hoc Vindelinus condidit artis opus.

2. Une répétition de cette gravure en bois se voit en tête d'un autre ouvrage imprimé à Venise par le même Vindelin de Spire, probablement vers l'an 1472 : ouvrage intitulé *Georgii Trapesuntii viri doctissimi atque elegantissimi liber*. Il est remarquable toutefois qu'à cette gravure, placée, comme celle du *Valère Maxime*, au bas du texte que contient le premier feuillet, s'ajoutent, dans le haut de ce feuillet comme dans la marge de droite, des ornements entremêlés de figures d'enfants et de lapins dressés sur leurs pattes ou couchés qui semblent avoir été exécutés par la même main que la pièce primitive. De plus, par un procédé dont on n'aurait pas cru l'origine aussi ancienne et qui paraissait n'avoir été employé qu'à partir du XVI[e] siècle ou des dernières années du XV[e] siècle tout au plus, l'ensemble de la décoration imprimée sur cette marge résulte de l'insertion successive, à des places différentes, du même bloc ou des mêmes blocs. En d'autres termes, tel fragment qui forme la base de la composition se trouve reproduit, au milieu ou au sommet, par l'application qu'on en a faite sous la presse une seconde ou une troisième fois. C'est là, outre la délicatesse et la grâce de cette décoration, ce qui rend particulièrement dignes d'attention les ornements et les sujets gravés au commencement du livre que nous venons de mentionner.



SAINT BENOÎT ET SAINTE SCOLASTIQUE.
Regulæ ordinum. (Venise, 1500.)

celles-ci en regard des plus anciens monuments de la gravure en bois vénitienne.

Ainsi, dès les premiers jours et les premiers essais aussi bien qu'au temps où les produits de l'art commencent à se multiplier dans les autres villes italiennes, la gravure en bois *quattrocentista* acquiert à Venise une supériorité que la période suivante ne fera que maintenir ou que confirmer de plus en plus. On a vu quels progrès attestent les vignettes du *Poliphile* et les nombreux ouvrages sortis de la même main ; on en trouvera des témoignages bien significatifs aussi dans d'autres gravures en bois dues à divers artistes contemporains, depuis celles que renferme un volume in-8° intitulé *Dialogo de la seraphica vergine sancta Catherina da Siena de la divina providentia* (Lucantonio Giunta, 1494), jusqu'à la belle planche représentant saint Benoît et sa sœur sainte Scolastique, au commencement d'un volume in-4° sur les *Règles de l'ordre de saint Benoît et de quelques autres ordres monastiques* (1500)[1], jusqu'aux figures et aux encadrements à sujets variés qui ornent un *Officium beatæ Mariæ Virginis*, in-8° publié en 1501 par Lucantonio Giunta. Enfin si l'on veut se rendre compte de l'habileté avec laquelle les enseignements fournis par les graveurs en bois vénitiens de la fin du xve siècle étaient pratiqués au commencement du siècle suivant, on ne saurait mieux faire que de consulter les planches d'un volume sans date, mais certainement antérieur à l'année 1510, imprimé, sous le titre d'*Ars moriendi*, par Giovanni Battista Sessa[2]. Ces planches en effet sont gravées avec une véritable *maestria*, et si les scènes qu'elles représentent n'ont pas, au point de vue de la composition, un mérite égal à celui d'autres vignettes précédemment publiées à Venise, elles pourraient du moins soutenir la comparaison avec les meilleures d'entre elles pour tout ce

1. On lit en tête de cet ouvrage : *Habes isto volumine lector cādidiss. quatuor primū approbatas qbusq; vivendi regulas*, etc., et, à la fin du volume : *impensis nobilis viri Luc Antonii de Giunta Florētini. Arte solerti ingenio magistri Joannis de Spira. Anno salutis dominice MCCCCC. Idibus aprilis.*

2. Ce volume de format in-4°, imprimé en caractères gothiques, c'est-à-dire en caractères dont Sessa ne fit usage que dans les années qui précédèrent 1510, contient onze gravures en bois de la grandeur des pages. Il porte cette mention en trois lignes : *Questa operetta Dellarte Del Ben morire, cioè in gratia di Dio. Impressum Uenetiis per Io. Baptistam Sessa.*

qui tient à l'exécution même, à l'expérience et au juste emploi du procédé.



VALTURIUS. — DE RE MILITARI.
Vérone, 1472.

Cependant, si considérables qu'eussent été à Venise les progrès de la gravure en bois, quelque extension qu'eût prise .dans cette ville

l'usage d'appliquer à la décoration des livres le mode de gravure essayé d'abord à Rome, puis, avec un tout autre succès à Florence, ces entreprises et ces progrès ne s'étaient pas trouvés si bien circonscrits que des efforts du même genre, — et des efforts quelquefois heureux, — ne fussent tentés en dehors du foyer d'activité principal. Sans parler de Naples où la gravure en bois semble n'avoir été qu'exceptionnellement pratiquée, j'entends par des artistes dignes de ce nom [1], sans parler de Foligno, de Pavie, de Bologne et de quelques autres villes dont les noms apparaissent de loin en loin sur des ouvrages ornés d'une ou de plusieurs vignettes, il convient au moins de reconnaître à Vérone le mérite d'avoir, dès l'année 1472, pris l'initiative d'un genre de publication que, à Venise même, on ne devait aborder aussi résolument qu'un peu plus tard. Déjà, il est vrai, certaines tentatives avaient été faites par les imprimeurs vénitiens pour associer des gravures en bois à un texte; mais tout s'était borné encore à l'intercalation dans ce texte de quelques planches d'ornement, ou à l'adjonction d'un frontispice comme celui que l'on voit à la première page du *Valère Maxime* de 1471, dont nous avons parlé. A Vérone, dès les premiers jours, on entendait faire davantage. Le livre de Valturio, *De re militari*, qui porte le nom de l'imprimeur Jean de Vérone [2], ne renferme pas moins de quatre-vingt-deux planches représentant des machines et des armes de guerre, des combats, des scènes militaires diverses, — le tout placé, à titre de commentaire pittoresque ou d'explication complémentaire, en regard des instructions théoriques données par l'écrivain.

Reste à savoir le nom de l'artiste véronais auquel on peut avec quelque vraisemblance attribuer l'exécution de ces gravures. Maffei,

1. Des rares livres à figures publiés à Naples, dans le cours du XVe siècle, on ne trouverait guère à citer que les *Fables d'Ésope* imprimées en 1485 par Francesco del Tuppo. 1 vol. in-folio. A ces *Fables,* traduites en italien et précédées d'une *Vie d'Esope* en 41 feuillets, sont jointes 87 gravures en bois d'une exécution remarquable d'ailleurs et dont les 23 premières accompagnent la *Vie* du fabuliste; les 64 autres correspondent à chacune des fables que contient le volume.

2. *Roberti Valturii de re militari lib. XII, ad Sigism. Pandulfum Malatestam. Johannes ex verona oriundus..... artis impressorie magister hunc de re militari librum sua in patria impressit.* An. MCCCCLXXII. In-folio. — Une seconde édition de cet ouvrage, mais avec des planches différentes et plus nombreuses (96 au lieu de 82), parut, également à Vérone, en 1483 *(per Boninum de Boninis).*



BATTISTA DEL PORTO, DIT LE MAÎTRE A L'OISEAU. — DAVID.

dans son livre publié, en 1732, sous ce titre : *Verona illustrata,* n'hésite pas à se prononcer en faveur du célèbre graveur en médailles Matteo de' Pasti, et, pour justifier son assertion, il cite une lettre écrite à Mahomet II, par Valturio lui-même, au nom de Sigismond Malatesta, lettre qui constate le triple talent de Matteo de' Pasti « comme peintre, comme sculpteur et comme graveur [1] ». Matteo de' Pasti en effet était lié avec l'auteur de l'ouvrage *De re militari.* Il avait vécu auprès de lui à Rimini, lorsqu'ils étaient tous deux au service de Sigismond Malatesta, et il n'y a rien que d'assez naturel à supposer que, une fois revenus à Vérone, ils durent se prêter un secours réciproque pour la publication de l'ouvrage dont il s'agit. Le caractère des planches que le livre contient tendrait plutôt à confirmer qu'à démentir cette supposition; car la fermeté un peu rude qui les distingue, la simplicité presque sculpturale avec laquelle les lignes de chaque compositions sont établies et les formes partielles indiquées ne laissent pas de rappeler dans une certaine mesure cette mâle sobriété dans le style, ce dédain pour les menus détails de l'exécution dont les œuvres du médailleur véronais portent si fièrement l'empreinte. En tout cas, et de quelque main qu'elles soient sorties, les gravures en bois qui ornent le livre de Valturio méritent d'être comptées parmi les plus intéressantes de l'époque, et l'honneur n'est pas médiocre pour l'école qui les a produites d'avoir dans un travail de ce genre fait ses preuves aussi bien et aussi tôt.

Il ne paraît pas au surplus que l'exemple ainsi donné à Vérone ait été suivi sur place avec beaucoup d'empressement. Ce n'est, à notre connaissance, qu'en 1479, sept ans après la publication du *De re*

1. *Verona illustrata,* parte III, col. 196 et 198. L'opinion qu'a exprimée Maffei avait été d'ailleurs émise avant lui, mais en termes moins formels il est vrai, par Francesco Bartolomeo, dans la compilation intitulée : *le Vite de pittori, degli scultori et architetti Veronesi raccolte da varj autori.* Vérone, 1718. A son tour, M. Cesare Bernasconi a reproduit la lettre adressée à Mahomet II, pour démontrer que Matteo de' Pasti n'était pas seulement un habile graveur en médailles. (Voy. *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV et XV e della scuola pittorica veronese.* 1864, page 232.) Enfin, tout récemment, dans son savant ouvrage sur *les Médailleurs italiens des XV[e] et XVI[e] siècles* (Paris, 1883, tome I[er], page 17), M. Alfred Armand a prouvé que Matteo de' Pasti était aussi architecte à ses heures et que, pendant son séjour à Rimini, il a dirigé comme tel les travaux de construction de l'église de San Francesco dont Leo Battista Alberti avait donné les plans.

militari, qu'un autre ouvrage à figures d'une certaine importance, l'*Ésope* in-4° imprimé par Giovanni Avisio [1], vient continuer la tradition. Encore celle-ci ne tarde-t-elle pas à s'interrompre de nouveau pour ne se renouer que dans la première moitié du XVI[e] siècle, en sorte que la gravure en bois dont les débuts avaient été si brillants dès l'année 1472 n'est plus guère employée à Vérone, dans le cours des années suivantes, que de loin en loin et comme au hasard des occasions.

A plus forte raison, vers la même époque, la gravure en bois est-elle peu pratiquée ou même complètement négligée, là où il n'y a pour elle ni exemples qui l'engagent, ni antécédents qui l'obligent. Quelques pièces isolées tout au plus, — comme cette figure du jeune *David* au bas de laquelle se trouve la marque de Giovanni del Porto, — viendront, à Modène ou à Bologne, donner un semblant de vie à un art sans racine dans le passé et, dans le présent sans sève propre; mais l'épreuve une fois faite ne sera pas recommencée, au moins par les mêmes mains, ou, si elle se renouvelle, c'est que ceux qui l'avaient d'abord tentée auront quitté la place pour s'installer dans un milieu plus favorable à leurs travaux. On pourrait dire sans exagération qu'au XV[e] siècle la gravure en bois, après les premiers essais faits à Rome, n'existe pas en dehors de Florence, de Ferrare, de Venise, et si l'on veut, de Vérone à un certain moment [2]; partout ailleurs elle ne semble pas plus séduire les dessinateurs ou les peintres qu'elle ne réussit à détourner de leurs habitudes les graveurs au burin de profession. Et cela est si vrai, au moins pour ceux-ci, que lorsqu'il leur

1. *Æsopi fabulæ carmine elegiaco redditæ cum italica versione Accii Zuchi per rithmos disposita.* Veronæ. *Joan. Alvisius et Socii.* Une figure d'Ésope se voit au verso du 1[er] feuillet, et, dans le corps de l'ouvrage, chaque fable est accompagnée d'une vignette gravée en bois. On lit à la fin du volume : *Impressum Veronæ die XXVI junii MCCCCLXXVIIII.*

1. Peut-être faudrait-il comprendre dans cette nomenclature la ville de Milan, en raison d'un certain nombre d'opuscules ornés de gravures en bois qui furent imprimés dans ses murs à partir de 1490 à peu près. Un de ces petits ouvrages, — une sorte de poème en 400 vers sur les antiquités de Rome, dédié à Léonard de Vinci et intitulé : *Antiquarie prospettiche romane composte per prospettivo milanese dipintore*, — a pour frontispice une planche dessinée et gravée dans un style à l'imitation de celui de Léonard. Elle représente un homme nu, à genoux, élevant de la main droite une sphère et tenant dans l'autre un compas dont il s'est servi pour tracer sur le sol diverses figures géométriques. Une partie du Colisée et quelques fragments d'architecture antique garnissent le fond de la composition. — Voyez au sujet de ce petit livre une intéressante dissertation publiée par M. Gilberto Govi, sous ce titre : *Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV.* Rome, 1876.

arrive de contrefaire des planches gravées en bois par des artistes étrangers, ils ne songent même pas à se servir du procédé employé pour l'exécution des modèles. Quand Marc-Antoine copiera les deux suites de gravures en bois publiées par Albert Dürer sur la *Passion* et la *Vie de la Vierge,* c'est au burin qu'il aura recours pour reproduire le travail original, comme si à ses yeux l'usage d'un autre moyen matériel était, même en pareil cas, inadmissible.

Cependant, que quelques années s'écoulent, et cet apparent dédain pour les procédés de la gravure en bois fera place à des opinions et à des pratiques moins exclusives. Plusieurs de ceux-là mêmes qui jusqu'alors avaient, habituellement ou accidentellement, manié le burin, d'autres artistes qui ne s'étaient fait connaître encore que par leurs tableaux ou leurs peintures monumentales, ne refuseront pas, le cas échéant, de prendre le bois pour champ de leurs travaux. Dans un ouvrage publié en 1509, — le traité, par Luca Pacioli, de la *Divina proportione,* — on trouvera telle planche qu'a consacrée le grand nom de Léonard de Vinci [1]. Un peu plus tard, en 1518, un des livres imprimés à Milan contiendra des gravures en bois exécutées très probablement d'après les dessins de Bernardino Luini [2]. Enfin le plus célèbre des graveurs au burin de l'époque comme le plus récalcitrant en apparence aux concessions, Marc-Antoine lui-même, a marqué de son monogramme une pièce gravée en bois pour servir de frontispice à un volume in-folio *(Épîtres et Évangiles)* imprimé à Venise en 1512 [3]; mais l'examen des œuvres appartenant à cette période nous entraînerait au delà des limites que nous nous sommes tracées. Il est donc temps de nous arrêter et de résumer en quelques mots la pensée de l'étude que nous avions entreprise sur les origines de la gravure en Italie et sur les progrès accomplis pendant les cinquante premières années à peu près de son histoire.

1. Voyez dans le chapitre précédent ce que nous avons dit des planches insérées dans cet ouvrage et, en général, des gravures attribuées à Léonard.

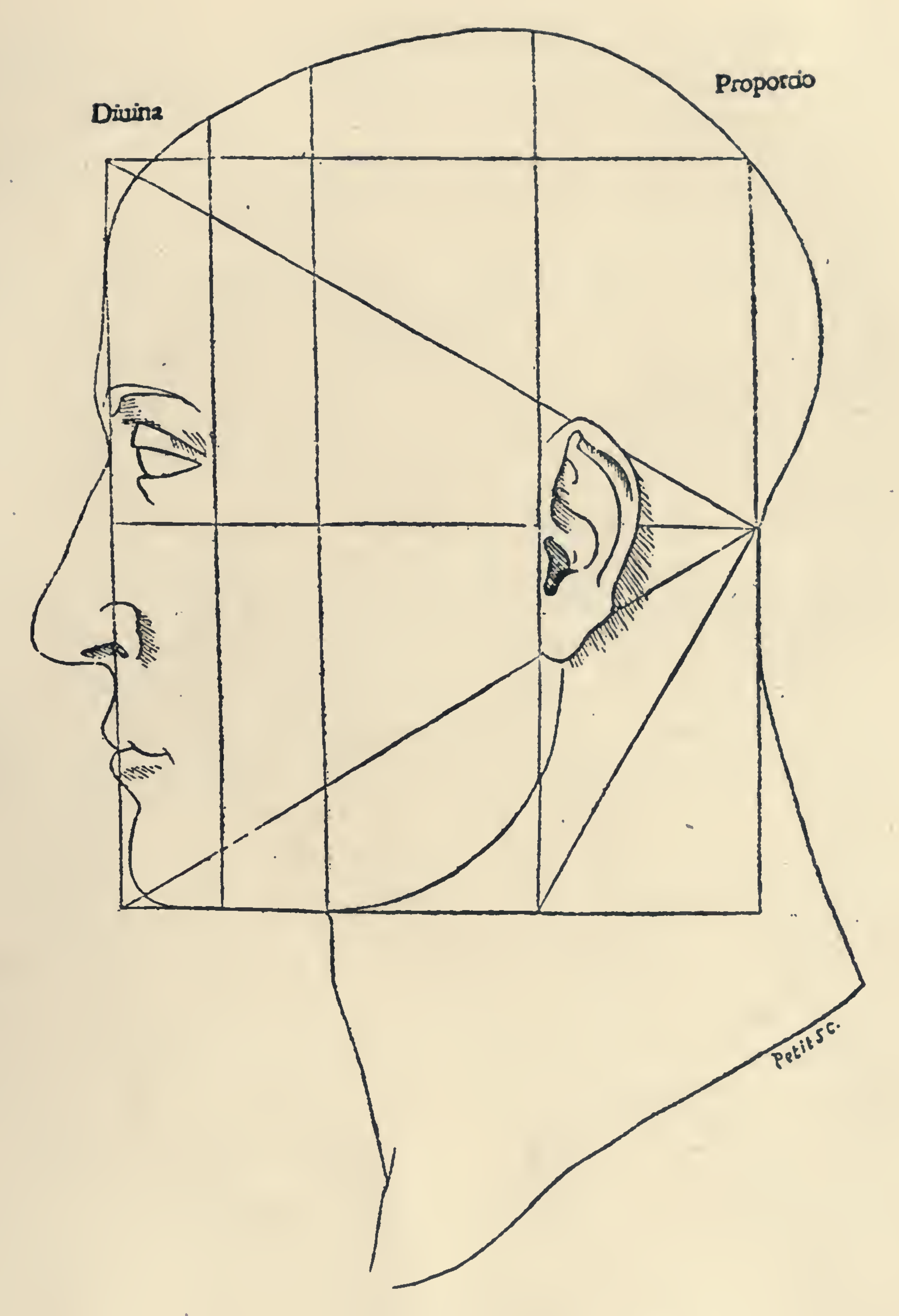
2. Cet ouvrage d'Isolano de Isolani a pour titre : *Inexplicabilis mysterii gesta beatæ Veronicæ virginis monasterii S. Marthæ urbis Mediolani.* Il est de format in-4° et a été imprimé par Gotardo da Ponte.

3. Cette pièce, d'ailleurs très digne du maître par l'ampleur du dessin et la majesté du style, représente sur un fond de paysage les deux figures de *Jésus-Christ ressuscité* et de *Saint Thomas.*

S'il peut être intéressant de rechercher dans la jeunesse et jusque dans l'enfance d'un homme illustre les symptômes de sa grandeur future, d'y surprendre les premières promesses de son caractère ou de son génie, la curiosité n'est pas moins légitime ni l'étude moins profitable là où il s'agit des commencements d'une école glorieuse à son heure, de l'éclosion d'un art dont les chefs-d'œuvre ultérieurs ont révélé à tous l'épanouissement. On appréciera d'autant mieux les maîtres souverains du xvi[e] siècle qu'on aura interrogé de plus près les travaux de leurs prédécesseurs. Les progrès successifs accomplis sous l'influence de Giotto et des *Giotteschi*, de Masaccio et du Pérugin, permettent de pressentir la radieuse époque que Raphael personnifie dans l'histoire de la peinture italienne, comme Luca Signorelli et Donatello préparent et expliquent, sans en amoindrir la puissance, l'explosion pour ainsi dire du génie de Michel-Ange.

Toute proportion gardée, bien entendu, il en est de même des essais que les graveurs poursuivent en Italie à partir de la seconde moitié du xv[e] siècle jusqu'au moment où Marc-Antoine paraît. Toutes les hésitations cessent alors, tous les efforts tentés au fur et à mesure des découvertes partielles se résument dans les preuves définitives dues au talent d'un homme, dans la conquête une fois faite par lui de ce champ de l'art dont on n'avait su encore qu'entrevoir à peine l'étendue ou qu'explorer plus ou moins hardiment les abords ; mais il y a entre ces entreprises de début et le succès final, une telle connexité, Marc-Antoine et ses devanciers appartiennent si bien à la même race que, malgré la différence des œuvres et l'inégalité des mérites, on ne saurait, sans dommage pour la vérité historique, isoler du maître ces nobles ouvriers des premiers jours, ces représentants d'une époque où la gravure est déjà traitée au delà des Alpes avec un sentiment de ses conditions essentielles plus instinctif et plus élevé que nulle part ailleurs.

Moins féconde, il est vrai, si l'on considère le nombre des estampes produites en Italie dans la seconde moitié du xv[e] siècle, que la période correspondante dans l'histoire de la gravure allemande, moins savante même, si l'on veut, à n'envisager que les côtés extérieurs des travaux et les perfectionnements du métier, — cette époque est bien autrement



DIVINA PROPORTIONE.

Venise, 1508.

digne d'étude pour ceux qui, en face des œuvres de l'art, sont plus touchés des intentions idéales qu'elles impliquent que de l'adresse de main qu'elles étalent.

On a vu comment les exemples fournis par Finiguerra engagèrent, en quelque sorte du jour au lendemain, les orfèvres et, un peu plus tard, les peintres florentins dans une voie toute nouvelle, en ce sens qu'on avait ignoré jusqu'alors les moyens matériels d'y entrer ; mais cette voie inopinément reconnue ne faisait en réalité que côtoyer celle où l'on avait coutume de marcher et que tendre parallèlement vers le même but. Comme la peinture, comme la sculpture contemporaine, la gravure *quattrocentista* à Florence a surtout pour objet de laisser pressentir l'immatériel et de donner une apparence plus ou moins vraisemblable à la pensée religieuse ou poétique. Elle n'est pas ici, tant s'en faut, ce qu'elle sera bientôt sous le burin d'Albert Dürer et des « petits maîtres » allemands, une forme de l'esprit scientifique, un procédé d'analyse rigoureuse et d'imitation sans merci du réel. Que l'on ait devant les yeux les œuvres de Finiguerra et des autres *niellatori* ou celles de Botticelli et des siens, on y reconnaîtra aussi bien que dans les peintures un peu antérieures de fra Angelico ou dans les bas-reliefs de Mino da Fiesole, l'empreinte de cette ingénuité exquise, de cette grâce intérieure, de ces intentions à la fois discrètes et pénétrantes qui constituent l'originalité et qui assurent la prééminence de l'art florentin, de cet art persuasif entre tous. La gravure, telle qu'on la pratique au XV[e] siècle à Florence, n'est, à vrai dire, une innovation que dans les termes, dans le mode de travail employé ; pour tout le reste elle continue des traditions déjà anciennes, elle confirme des titres acquis, elle complète plutôt qu'elle ne renouvelle la gloire d'une école dès longtemps florissante ; en un mot si elle ajoute un surcroît d'honneur à cette école, c'est parce qu'elle en rajeunit à sa manière le passé, sans en démentir pour cela les inclinations ni en réformer les doctrines.

Hors de Florence, le rôle de la gravure est plus indépendant des coutumes générales et des formules consacrées. A Padoue par exemple, l'art du burin dans les œuvres de Mantegna ne semble-t-il pas procéder d'une inspiration toute personnelle, des suggestions spontanées d'un

esprit en lutte avec les difficultés du moyen, et ne prenant conseil pour les vaincre que de lui-même, de sa propre énergie, de sa robuste volonté? Sans doute, pour tout ce qui tient au caractère spécial et à la physionomie archéologique de certaines scènes, Mantegna puise des secours ailleurs; bien souvent, — nous avons eu l'occasion de le faire remarquer, — il emprunte à quelque monument de la sculpture antique une figure, un groupe ou même l'ensemble d'une composition; mais la mise en œuvre de ces éléments étrangers, l'exécution proprement dite, le faire en un mot, tout cela ne relève que du sentiment particulier du maître, et n'a rien de commun soit avec les habitudes de l'école à laquelle il appartient, soit avec la méthode adoptée dans les écoles voisines. C'est bien à tous égards un art nouveau que celui dont le peintre-graveur padouan livre à l'admiration de ses contemporains les produits; c'est bien à sa seule initiative qu'on doit un plus savant emploi des instruments de travail forgés, pour ainsi parler, à Florence, et si l'influence de Mantegna s'étend rapidement au delà des murs de sa ville natale, si dans les villes de la Lombardie ou des petits États environnants, de nombreux imitateurs répandent à l'envi ses enseignements et s'approprient de leur mieux ses exemples, toujours est-il qu'il demeure isolé de ces disciples du lendemain aussi bien que des maîtres de la veille. Par l'autorité exceptionnelle de son génie, par l'éclatante originalité de sa manière, il personnifie des progrès dont les survenants ne feront, comme Antonio da Brescia et Zoan Andrea, que contrefaire en réalité les dehors, ou, comme Giovanni del Porto et Nicoletto de Modène, qu'enjoliver plus ou moins adroitement la majesté.

Enfin, Mocetto excepté, les graveurs vénitiens du xve siècle semblent le plus souvent se servir du burin pour s'affranchir jusqu'à un certain point des traditions fondées par les peintres de leur pays et, en général, des préoccupations communes aux artistes italiens de la même époque, à quelque école qu'ils appartiennent. Chez eux, nulle arrière-pensée mystique ou poétique; nul effort, soit pour lutter avec les Florentins de délicatesse dans l'invention ou d'élégance et de grâce incisive dans les termes, soit pour chercher, à la suite de Mantegna, le secret des conceptions viriles et du style fortement expressif. Ils ne font guère, dans leurs

ouvrages, que confondre la minutie avec la finesse ou, le cas échéant, la contre-façon du réel avec l'image du vrai. Pour Jacopo de Barbarj, comme pour Giulio Campagnola, un travail de gravure est surtout une occasion de ruser avec le moyen même et de remplacer l'interprétation émue de la forme par des subtilités de manœuvre et d'outil ; aux yeux de Benedetto Montagna, c'est tout uniment un prétexte pour mêler tant bien que mal des souvenirs de l'histoire sainte ou de la mythologie aux représentations, les moins idéales qui se puissent voir, des personnes ou des choses au milieu desquelles il vit. Mais lorsque à Venise l'usage de la gravure en bois commence à prévaloir sur la pratique de la gravure au burin, tout ce qui était encore à l'état d'aspiration incertaine ou d'indifférence morale se définit nettement et se convertit en doctrine. L'habileté jusqu'alors un peu molle, un peu vide de sens, des graveurs vénitiens, cesse de leur paraître une fin de l'art suffisante ; l'instinct qu'ils avaient confusément du parti à tirer de la gravure au point de vue des combinaisons ornementales devient un sentiment réfléchi et désormais sûr de lui-même ; si bien que, les occasions de l'utiliser se multipliant de plus en plus dans les dernières années du xve siècle, il en résulte pour l'école vénitienne une phase de progrès et un ensemble de travaux aussi remarquables qu'avaient pu l'être dans des entreprises d'un autre ordre les progrès accomplis ailleurs.

Ainsi un demi-siècle a suffi pour que, partout en Italie, la gravure arrivât, sinon à l'entière possession de ses ressources, au moins à ce degré d'expérience et à cet état d'avancement qui semblent engager aussi sûrement l'avenir qu'ils résument dans le présent les conquêtes déjà faites et qu'ils en démontrent la valeur. Vienne maintenant un dernier effort pour concentrer des forces encore un peu éparses, pour fondre dans l'unité d'une méthode synthétique les résultats partiels successivement obtenus, et la première période de l'histoire de la gravure italienne sera close. Une autre s'ouvrira qui, sans faire oublier la grâce ou la puissance relative des débuts, brillera de tout l'éclat d'un art dans sa pleine maturité. En un mot, après avoir été au temps de Finiguerra et des peintres-graveurs florentins une promesse charmante, au temps de Mantegna et, un peu plus tard, dans les œuvres

des graveurs en bois vénitiens une expression déjà sans équivoque de la vigueur de l'imagination et du goût, la gravure, par un perfectionnement suprême, s'élèvera à la hauteur d'un moyen de traduction achevée pour le beau, et deviendra, sous la main de Marc-Antoine, l'interprète naturel, on dirait presque l'auxiliaire nécessaire de l'art souverain de Raphael.



MARQUE DE LUCANTONIO GIUNTA.

APPENDICE

NOTE SUR LES ORIGINES D'UNE ESTAMPE DE MANTEGNA

LE COMBAT DE DIEUX MARINS



LES admirateurs de Mantegna, et de nos jours le nombre en est grand, savent de reste avec quel singulier mélange de soumission et d'indépendance, d'entraînement involontaire et de parti pris, il a recherché et mis à profit, dans tout le cours de sa vie, les exemples de l'antiquité. Les peintures à fresque ou les tableaux, les dessins ou les estampes, toutes les œuvres enfin qu'a laissées le noble artiste démontrent assez l'influence subie par lui pour qu'il soit au moins superflu d'en relever un à un les témoignages. Il nous suffira de rappeler, en tant que symptôme général, le caractère archéologique qui distingue les compositions de Mantegna, à quelque ordre de sujets qu'elles appartiennent; mais dans quelles occasions les formes de ce style accusent-elles des emprunts positifs, une imitation directe? Jusqu'à quel point permettent-elles de discerner ce qui, dans les travaux du maître, procède de ses inspirations propres et ce qui revient en réalité à autrui? En un mot, comment reconnaître, parmi les monuments antiques, ceux-là mêmes que Mantegna a eus devant les yeux, et établir, preuves en main, l'exactitude absolue ou la fidélité relative des copies qu'il en a faites?

Rien de moins facile que de pareils rapprochements, rien de plus

rare à rencontrer que ces termes matériels de comparaison entre les œuvres de l'art italien, à l'époque de la Renaissance, et les types grecs ou romains dont elles auraient littéralement reproduit ou, dans une certaine mesure, renouvelé les apparences. A bien peu d'exceptions près, — le sarcophage dit *de la comtesse Béatrix,* par exemple, qui, dès l'année 1260, avait servi de modèle à Nicolas de Pise pour ses bas-reliefs de la chaire du Baptistère, et le groupe des *Trois Grâces,* à Sienne, que Raphael devait, près de deux siècles et demi plus tard, imiter dans un de ses premiers tableaux, — les marbres ou les bronzes qui ornent aujourd'hui les édifices publics ou les musées de l'Italie n'étaient pas encore remis en lumière au temps où Mantegna, né en 1431, acquérait ou confirmait sa renommée [1]. Moins favorisé d'ailleurs que les artistes florentins auxquels les fragments de sculpture recueillis par Laurent de Médicis dans ses jardins de Saint-Marc pouvaient fournir une certaine somme d'enseignements, l'artiste padouan n'avait guère, là où il travaillait, l'occasion d'étudier en face l'art antique. A un moment de sa vie, il est vrai, il avait visité Rome, et les souvenirs dont il s'y était sans doute approvisionné expliqueraient les particularités de sa manière, si celle-ci ne s'était définitivement constituée qu'à partir de ce moment; mais le séjour de Mantegna à Rome remonte seulement à l'année 1488, c'est-à-dire à une époque où le maître était âgé déjà de cinquante-sept ans, et les œuvres de sa main antérieures à cette date ne diffèrent nullement, quant aux inspirations et aux formes, des œuvres qui ont suivi. Elles prouvent que, dès sa jeunesse, aussi bien qu'à l'âge de la maturité, il avait ces préoccupations d'antiquaire ou tout au moins de curieux, ce goût pour l'archaïsme pittoresque dont se complique en général l'originalité de son style, et que, même lorsqu'il traite des sujets religieux, il accuse avec la bonne foi hardie d'un néophyte, on dirait presque avec une naïve ostentation.

1. Pour le détail des objets antiques que Mantegna a pu avoir sous les yeux et, en général, pour ce qui concerne les antiquités de tous genres réunies dans les collections italiennes ou connues des artistes avant la fin du xve siècle, on trouvera de précieuses indications dans l'ouvrage si savant et si instructif de M. Eugène Müntz: *Les Arts à la cour des papes,* particulièrement, tome II, pages 178 et 179, tome III, pages 45, 298, et dans un autre ouvrage du même érudit: *Les Précurseurs de la Renaissance,* page 17 et page 141 (note 3).



COMBAT DE DIEUX MARINS.

Estampe de Mantegna.

Il fallait donc que Mantegna trouvât, au moins de temps à autre, un aliment pour sa passion dans la découverte de certains modèles, dans la possession de certains souvenirs; il fallait que, à défaut de musées ou de galeries comme les nôtres, il eût à sa disposition des éléments d'information assez variés et assez sûrs pour lui permettre de se les approprier, suivant les besoins de son travail, soit à titre d'indications sur la décoration architectonique d'une scène, soit comme des exemples absolus de l'art de composer ou d'ajuster des figures. Or, ces renseignements ou ces leçons, à quels monuments lui était-il possible de les demander? Sans doute, l'initiation de Mantegna aux beautés de l'antique datait du temps où il commençait son apprentissage d'artiste dans l'atelier du Squarcione. Francesco Squarcione avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce. Il s'était formé, chemin faisant, une collection de fragments antiques que, une fois revenu à Padoue, sa ville natale, il donnait pour modèles à ses élèves; mais, quelque profit qu'il ait pu tirer de ces premières études, Mantegna, très probablement, ne se borna pas, pendant tout le reste de sa vie, à s'en rappeler et à en exploiter les bienfaits. Il dut recourir à d'autres documents, élargir le cercle de ses recherches, et, certains types une fois trouvés, en faire l'objet d'imitations d'autant plus zélées que la révélation avait été plus fortuite ou la conquête plus difficile.

C'est un de ces documents, ainsi mis en œuvre par le maître *quattrocentista,* que la clairvoyance de M. François Lenormant a récemment découvert à Ravenne dans l'église de San Vitale, ou plutôt dans les dépendances de cet édifice; car le monument dont il s'agit orne la muraille de gauche de la voûte sous laquelle est déposé le sarcophage de l'exarque Isaac, dans une cour attenant à l'église. A quelle époque ce bas-relief, représentant un *Combat entre deux dieux marins,* et provenant vraisemblablement de la frise d'un temple dédié à Neptune[1], est-il venu occuper la place où on le voit aujourd'hui? S'y trouvait-il

1. M. Lenormant a vu, dans une maison voisine de San Vitale et dans le vestibule de la bibliothèque municipale de Ravenne, plusieurs fragments mutilés de la même frise dont quelques-uns reproduisent sans aucune modification ces deux figures, tandis que d'autres, tout en représentant aussi des dieux marins, les montrent dans des attitudes et avec des combinaisons de lignes différentes.

déjà au temps de Mantegna? Nous ne le savons pas. Cependant, il y a lieu de présumer que, comme un autre fragment de sculpture antique, reproduit en 1518 par le graveur Marco Dente, dit Marc de Ravenne, dans une de ses meilleures planches (*le Bas-relief aux trois Amours*, ou, plus exactement, *le Trône de Neptune*), il a, depuis la construction même de l'église, figuré parmi les décorations accessoires de San Vitale. Personne n'ignore que les architectes de l'époque dite byzantine ne se faisaient pas scrupule d'employer, pour l'embellissement des sanctuaires qu'ils érigeaient, des matériaux de toute provenance, et que le caractère, même ouvertement profane, des débris qui leur tombaient sous la main, n'inquiétait pas plus leur conscience d'artistes qu'il ne troublait leur foi de chrétiens. Quoi d'étonnant dès lors à ce qu'il se soit passé, sous le règne de Justinien, à Ravenne, quelque chose d'analogue à ce qui avait lieu, vers la même époque, dans d'autres villes de l'Italie, et qu'un bas-relief, représentant des dieux marins, ait été encastré dans un mur de San Vitale au même titre que devait l'être plus tard un grand mascaron antique dans le portique de Sainte-Marie-in-Cosmedin, à Rome, ou l'entablement d'un temple consacré à Mars dans le chœur de Saint-Laurent-hors-les-murs?

Quoi qu'il en soit, à San Vitale ou ailleurs, Mantegna a certainement vu et étudié le bas-relief dont nous parlons, puisqu'il en a presque textuellement reproduit sur le cuivre les lignes générales et les formes partielles. M. François Lenormant a le mérite d'avoir constaté ce fait[1], bien que, pendant son séjour à Ravenne, il ait dû s'aider seulement de ses souvenirs pour rattacher à la sculpture qu'il avait devant les yeux l'origine de la pièce gravée par Mantegna; mais lorsque, à son retour d'Italie, il put comparer avec la photographie prise sur place l'estampe même dont il s'était de loin rappelé l'ordonnance, il acquit la certitude que sa mémoire ne l'avait pas trompé, et que la

1. Il est juste de dire toutefois qu'un écrivain anglais, M. Palgrave, avait déjà signalé l'existence à Ravenne « d'un bas-relief ayant servi de modèle à Mantegna pour son *Combat de dieux marins* »; mais cela en termes généraux et sans aucune indication sur le monument de la ville où se trouve ce bas-relief. — Voyez le chapitre intitulé : *Essay on the first century of italian engraving*, que M. Palgrave a ajouté au second volume du *Handbook of painting*, traduit de l'ouvrage allemand de Kugler. — Londres, 1855.



COMBAT DE TRITONS.

Bas-relief de Ravenne.

gravure de Mantegna, décrite par Bartsch sous le titre de *Combat de dieux marins* (tome XIII, page 239), était la reproduction exacte du bas-relief conservé à Ravenne.

Il faut ajouter néanmoins que cette similitude entre l'original et la copie n'existe que pour une partie de la scène représentée par le graveur, celle-ci se composant, outre les deux figures imitées du bas-relief, de deux autres figures et d'une statue de Neptune qui ne se trouvent pas dans l'œuvre sculptée. Un coup d'œil jeté sur la photographie d'après le marbre et sur le fac-similé de la gravure qui, l'un et l'autre, accompagnent cette notice, suffira pour que l'on apprécie, au point de vue de l'ensemble, les différences qu'offrent les deux compositions ; mais il suffira aussi, en ce qui concerne le groupe principal, pour qu'on n'hésite pas à reconnaître la conformité des deux dieux marins qui occupent une moitié de la planche avec ceux qui remplissent tout le champ du bas-relief. A peine quelques modifications de détail, — le mince bâton, par exemple, que lève le combattant de droite, au lieu de la massue que le sculpteur lui avait mise dans la main, — à peine quelques changements dans le mouvement des deux figures ou dans celui des jambes des hippocampes, permettent-ils de relever çà et là les infidélités relatives du burin. Pour tout le reste, la ressemblance est complète entre les deux scènes, et Mantegna, en traçant celle à laquelle il a attaché son nom, entendait, cela est manifeste, faire son bien propre du fonds que lui fournissait autrui.

Suit-il de là que l'évidence des emprunts supprime les mérites particuliers de l'emprunteur, ou qu'elle les réduise à ce point de n'être plus guère que les habiletés de la fraude ? Autant vaudrait ne voir dans le *Sposalizio* de Raphael qu'un larcin commis envers le Pérugin, ou dans l'*Extrême-Onction*, peinte par Poussin, qu'une simple contrefaçon du bas-relief antique représentant la *Mort de Méléagre*. D'ailleurs, le reproche de plagiat, et, par conséquent de stérilité personnelle, serait au moins étrange, adressé à un des maîtres qui ont le plus souvent et le plus nettement fait preuve d'imagination et de force inventive. Peut-être s'étonnera-t-on seulement, dans le cas particulier qui nous occupe, que Mantegna ait pu consentir à faire en quelque sorte aussi

bon marché de lui-même et à recevoir d'un autre ce qu'il avait le droit d'attendre et le pouvoir d'obtenir de son génie. Rien ne serait moins juste pourtant que d'attribuer à ce désintéressement le caractère d'une abdication complète. On peut dire, au contraire, qu'ici les procédés mêmes de l'imitation prédominent sur la signification première, sur la valeur intrinsèque de l'objet imité, et que si le rapprochement des deux œuvres établit sans équivoque l'antériorité de l'une, il sert aussi et surtout à mettre en relief ce qu'il y a dans l'autre de qualités supérieures et d'expressifs témoignages de volonté.

Par une méthode toute différente de la poétique d'André Chénier, qui devait, trois siècles plus tard, et avec l'admirable talent que l'on sait,

Sur des pensers nouveaux créer des vers antiques,

Mantegna s'empare des « pensers » antiques pour les revêtir de formes nouvelles. C'est cette physionomie moderne, revivifiant l'idéal ancien, qui donne à son œuvre un intérêt analogue à celui que présente, dans l'ordre littéraire, la traduction par Amyot ou par Montaigne d'un texte grec ou latin ; ce sont ces allures caractéristiques du style et ce tour imprévu qui font d'un travail, en réalité de seconde main, un témoignage d'initiative personnelle et, jusqu'à un certain point, une création. Vasari, dans sa *Vie de Mantegna,* a donc eu bien raison de citer le *Combat de dieux marins* parmi les estampes les plus remarquables du maître, et, de son côté, Lomazzo n'eût fait que rendre un hommage mérité à l'auteur de cette planche, si, au lieu de le proclamer « le premier des graveurs italiens par la date », il eût salué en lui le plus savant des graveurs antérieurs à Marc-Antoine.

N'exagérons rien pourtant. Il n'y a pas, il ne pouvait y avoir dans la représentation d'une pareille scène l'expression de ces pensées profondes, de ces intentions pathétiques qui assurent à d'autres gravures de Mantegna, à celles notamment qu'il a faites sur des sujets sacrés, une autorité morale si pénétrante. Les qualités ici, quelque considérables qu'elles soient, ne dépassent pas les limites de l'exécution proprement dite. Tout se résume dans la fierté ou dans la finesse du dessin, dans la

fermeté du faire, dans une analyse scrupuleuse de la forme en même temps que dans une indépendance de goût singulière là où il s'agit de la commenter; mais cette habileté de surface procède au fond d'un sentiment si vigoureux, ces hardiesses de la manière, même lorsqu'elles dégénèrent presque en bizarreries, révèlent, chez celui qui ose ainsi se compromettre, une si rare activité intellectuelle, un si ardent besoin du mieux, qu'on serait bien mal venu à n'apprécier de tels résultats qu'au point de vue de la dextérité matérielle, et à confondre une estampe, comme le *Combat de dieux marins*, avec les œuvres que recommande seulement l'adresse ou la patience de l'outil.

A l'époque où Mantegna gravait cette belle planche, il était dans toute la force de son talent, et, probablement, à un âge qui ne devait guère dépasser celui de cinquante ans. Nous ne nous autorisons pas, pour le supposer, des caractères inscrits au-dessous du mot *Invidia* (INVID.) sur la tablette que tient une des figures, bien que le savant Zani et quelques autres écrivains aient cru pouvoir expliquer ces caractères énigmatiques par le millésime 1481. Pour établir approximativement la date de la gravure, il suffit de consulter la copie à la plume qu'a dessinée Albert Dürer et qui est conservée aujourd'hui à Vienne, dans la Collection Albertine. Cette copie, ainsi qu'une autre due à la même main d'après la *Bacchanale au Silène,* est datée de 1494. Ne peut-on dès lors, sans s'aventurer beaucoup, faire remonter l'exécution de la pièce originale à quelques années avant celles-là, par conséquent à une période qui serait comprise entre 1480 et 1490 au plus tard ?

Il ne sera pas superflu de rappeler en terminant que le *Combat de dieux marins* a pour pendant, ou plutôt pour complément, — car les deux pièces se continuent l'une l'autre et peuvent être réunies dans le même cadre, — une autre scène également renouvelée des traditions mythologiques : le *Combat de deux Tritons,* ayant chacun une Néréide en croupe. Qui sait si, pour cette seconde partie de sa tâche, Mantegna n'a pas utilisé, comme il avait fait pour la première, quelque exemple formel, quelque monument maintenant oublié de l'art antique ? Qui sait si une nouvelle découverte ne viendra pas un jour

achever la démonstration commencée et assigner au *Combat des Tritons* une origine pareille à celle qu'on doit désormais reconnaître à l'autre estampe ?

Quoi qu'il en soit, et pour nous en tenir au fait acquis, il y a dans le rapprochement du bas-relief retrouvé par M. Lenormant et de la pièce gravée par Mantegna quelque chose de plus qu'un amusement pour la curiosité : il y a un renseignement instructif sur les coutumes secrètes, sur les ressorts et les procédés particuliers d'un grand talent. A ce titre, il nous a paru opportun de le proposer à l'attention des érudits et des artistes, pour qu'ils y trouvent à la fois un moyen de pénétrer plus avant dans l'intelligence de ce talent d'élite et une occasion de plus d'en admirer, même sous les dehors de l'imitation, la sincérité intraitable et la puissante originalité.

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES NOMS DES GRAVEURS

ET DES ÉCRIVAINS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

CITÉS DANS CE VOLUME

Pages.

FIN DE LA TABLE DES NOMS DES GRAVEURS.

TABLE DES GRAVURES

GRAVURES DANS LE TEXTE

GRAVURES HORS TEXTE

ERRATUM

Page 219, au bas de la planche reproduisant le Frontispice du *Monte delle oratione*, lire la date *1496*, au lieu de *1476*.

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.